Ministère
de
l'Éducation
Ontario

Le docteur Bette Stephenson, ministre
Harry K. Fisher, sous-ministre

Suggestions aux enseignants 1979

Cycles
intermédiaire
et supérieur

Auteurs anciens en traduction

Suggestions pour l'élaboration de cours sur les auteurs anciens en traduction aux cycles intermédiaire et supérieur

Ce document qui complète les suggestions contenues dans la deuxième partie du programme-cadre de 1976 *Études classiques. Cycles intermédiaire et supérieur* vise à aider les enseignants qui préparent des cours ou des unités d'étude de civilisations classiques en langues modernes. D'abord rédigé en anglais pour le ministère de l'Éducation par le professeur Bert Verstraete (Université Acadia), il a été traduit en français et adapté par le professeur Étienne Gareau, o.m.i.

Le professeur Gareau possède un baccalauréat ès arts et une licence en théologie de l'Université d'Ottawa, un baccalauréat en philosophie de l'Université grégorienne de Rome, une licence ès lettres classiques de l'Université Laval et un doctorat en lettres latines de l'Université de Paris. Il a fondé, en 1957, le département d'Études anciennes de l'Université d'Ottawa où il enseigne à tous les niveaux, depuis 1952, le latin et les civilisations grecque et latine.

Le texte anglais original a été revu et annoté par les personnes suivantes :

Audrey Amo, *Weston Collegiate Institute,* Conseil de l'éducation de York

E.J. Barnes, directeur des Études classiques, école secondaire C.W. Jefferys, Conseil de l'éducation de North York

Carol E. Boe, bureau régional de l'Est de l'Ontario, ministère de l'Éducation

Gordon Brooks, bureau régional du Centre de l'Ontario, ministère de l'Éducation (maintenant à la retraite)

Barbara Carroll, *Sir John A. Macdonald Collegiate Institute,* Conseil de l'éducation de Scarborough

E.W. Charbonneau, bureau régional de l'Est de l'Ontario, ministère de l'Éducation

Vernon Cunningham, Direction de la recherche et de l'évaluation, ministère de l'Éducation (maintenant à la retraite)

Robert D. Latimer, bureau régional du Centre-Ouest de l'Ontario, ministère de l'Éducation (maintenant à la retraite)

Elinor Leard, *Scarlett Heights Collegiate Institute,* Conseil de l'éducation d'Etobicoke

Alexander Mackay, Ph.D., directeur du département d'Études classiques, McMaster University

Don McNeill, *North Toronto Collegiate Institute,* Conseil de l'éducation de Toronto

Donald Maudsley, bureau régional du Centre-Nord de l'Ontario, ministère de l'Éducation

Robert J. Millette, Direction de l'éducation à l'élémentaire, ministère de l'Éducation

Anthony Mollica, Conseil de l'éducation du comté de Wentworth

Jeanne d'Arc Séguin, bureau régional du Nord-Est de l'Ontario, ministère de l'Éducation

Le ministère de l'Éducation remercie tous ceux qui ont collaboré à la préparation de ce guide pédagogique et bibliographique.

Remarque. Les suggestions contenues dans ce document ne constituent en aucune façon un programme d'études définitif ou obligatoire. Les enseignants peuvent donc les utiliser ou les adapter à leur guise.

Table des matières

La photographie de la couverture est reproduite grâce à la permission du professeur Raymond V. Schoder, S.J.

Avant-propos

L'enseignant qui a l'intention d'offrir un cours sur les auteurs anciens en traduction devrait prendre connaissance de l'éventail des techniques d'enseignement énumérées à la page 9 du programme-cadre de 1976 *Études classiques. Cycles intermédiaire et supérieur* sous la rubrique «Préparation d'une unité d'étude». Il pourra ainsi tirer meilleur parti du matériel didactique, des idées et des suggestions présentés dans les différentes parties du présent document.

Les séminaires animés par des élèves bien préparés et bien dirigés sont particulièrement utiles pour stimuler la participation et l'intérêt de chacun. On trouvera un aperçu de cette méthode aux pages 24-25 à propos de Catulle.



Gracieuseté du professeur Raymond V. Schoder, S.J.

Introduction

Un cours sur les auteurs anciens en traduction permettra à l'élève d'aborder les civilisations grecque et romaine du point de vue intellectuel et esthétique. Certains élèves des classes supérieures des écoles secondaires sont intellectuellement prêts à étudier avec une certaine profondeur les grands ouvrages représentatifs des littératures grecque et romaine. Cela leur donnera, tout d'abord, un aperçu de l'idée que les Grecs et les Romains se faisaient de la vie aux différents stades de développement de leur civilisation. Toute la gamme des connaissances morales, religieuses et psychologiques des Anciens et leurs conceptions de la place de l'homme dans l'univers se retrouvent dans cette grande littérature. Deuxièmement, si la littérature est étudiée dans le contexte social et culturel de l'époque dont elle est, à maints égards, le reflet, l'élève sera plus en mesure de comprendre les aspects sociaux et culturels des civilisations grecque et romaine. Troisièmement, enfin, l'élève acquerra une meilleure compréhension de la manière dont les Grecs ont créé et utilisé les différents genres littéraires, souvent d'une grande beauté et d'une grande puissance, pour exprimer avec art par le truchement du langage leur perception de la vie. Favoriser le développement des connaissances et l'esprit critique de l'élève en ce triple domaine, tel devrait être l'objectif principal d'un cours sur les auteurs anciens en traduction.

L'enseignant qui donne un cours sur les auteurs anciens en traduction doit avoir une bonne maîtrise des langues anciennes. Sans aucun doute, quand il s'agit de discuter de l'intrigue, de la structure et du caractère des personnages d'un roman ou d'une pièce de théâtre, l'infériorité d'une traduction par rapport à l'original est beaucoup plus grande qu'on l'avoue habituellement. Lorsque la traduction trahit ainsi l'original, l'enseignant devrait l'indiquer afin que les élèves puissent se faire une idée plus juste du texte et prendre conscience des avantages de lire les auteurs anciens dans le texte original.

L'étude de l'emploi des mots chez les auteurs anciens est d'une importance primordiale. Le vocabulaire peut situer un personnage socialement et moralement; il peut contenir des nuances d'ironie ou des tournures poétiques qui donnent une meilleure idée des personnages, de l'intrigue et de l'auteur. Les mots sont le véhicule de l'oeuvre littéraire. Quand ils sont employés dans le contexte culturel et émotif propre à une langue, aucune traduction, si parfaite soit-elle, ne peut rendre adéquatement leur pleine signification (voir à ce sujet J. Perret, «Traduction et expression», dans la *Revue des Sciences humaines,* 1947, p. 203-221).

On a inclus dans ce guide plus de matière qu'il n'est possible de traiter pendant une année scolaire, même du cycle supérieur, afin de permettre à l'enseignant de faire un choix en fonction du cours qu'il veut offrir. Ainsi, certains enseignants pourraient laisser de côté Apulée dans l'unité d'étude I, Sénèque dans l'unité d'étude III ou Térence dans l'unité d'étude IV.

La part d'enseignement magistral dans la présentation peut varier selon le style pédagogique propre à chaque enseignant. Les méthodes d'apprentissage pourraient être agencées comme suit : enseignement magistral, 50 pour cent; présentation de matériel audio-visuel, 4 pour cent; présentation en classe par les élèves de certains comptes rendus de recherche, 22 pour cent; séminaires, 22 pour cent; excursions (par exemple, pour assister à la représentation d'une pièce d'un auteur ancien), 2 pour cent.

L'évaluation du rendement global de l'élève pourrait se faire d'après le barème suivant : tests et examens, 35 pour cent; recherches sommaires, 10 pour cent; recherches plus approfondies, 30 pour cent; séminaires, 15 pour cent; participation effective en classe, 10 pour cent. D'autres barèmes d'évaluation seraient évidemment tout aussi valables.

Les données bibliographiques du présent guide ont généralement pour but de compléter les références données dans *Études classiques. Liste de ressources pédagogiques,* publié par le ministère de l'Éducation; certains titres particulièrement importants sont cependant repris.

Un cours sur les auteurs anciens en traduction n'est pas une entreprise facile. La tâche est exigeante, mais les résultats peuvent en être très intéressants. En préparant soigneusement ses leçons, en encourageant ses élèves à lire lentement et avec attention et en ayant recours à une grande variété de méthodes d'apprentissage, l'enseignant compétent évitera à la fois le double écueil de la monotonie et de la superficialité.

Bibliographie générale

Bayet, Jean. *Littérature latine.* Nouvelle édition revue et mise à jour avec la collaboration de Louis Nougaret, coll. «U», Paris, Armand Colin, 1964.

Flacelière, R. *Histoire littéraire de la Grèce.* Coll. «Les Grandes Études littéraires», Paris, Fayard, 1962.

Grimal, P. *et al. Rome et nous, manuel d'initiation à la littérature et à la civilisation latines.* Paris, A. et J. Picard, 1977.

Hacquard, Georges. *Scènes du théâtre antique.* Coll. «Lectures pour les collèges», n° 17, Paris, Hachette, 1979, 63 p.

Martin, René et Jacques Gaillard. *Les genres littéraires à Rome.* 2 tomes, Paris, Scodel, 1981.

I. Les belles histoires de l'Antiquité classique : l'épopée et le roman dans les mondes grec et romain

A. Homère, *L'Odyssée*

Édition suggérée
Homère. *L'Odyssée.* Traduction, introduction, notes et index par M. Dufour et Jeanne Raison. Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

Ouvrages de référence
Bérard, Victor. *Dans le sillage d'Ulysse. Album Odysséen.* Photographies de F. Boissonnas, préface de A. Bérard. Paris, A. Colin, 1973.

À propos de *L'Odyssée* d'Homère, deux tendances s'opposent : les uns recherchent inlassablement et finissent par découvrir dans leurs détails caractéristiques les sites évoqués; les autres, plus attentifs au genre littéraire, notamment dans les «récits chez Alkinoos», et sans nier toutefois que l'invention poétique dissimule quelque noyau de réalité géographique, partagent la fameuse opinion d'Ératosthène : «On découvrira le théâtre des voyages d'Ulysse quand on aura trouvé le bourrelier qui a cousu ensemble l'outre des vents».

Victor Bérard appartient au premier groupe. Il a cherché toute sa vie à «voir» les écrits homériques dans cette Méditerranée où ils sont nés. C'est une somme incomparable de connaissances sur la mer et les marins qui nous est communiquée à travers d'incessants rapprochements avec d'autres récits de voyage. Certes, on reconnaît à chaque page telle prise de position radicalement remise sur le métier par le déchiffrement de l'écriture en linéaire B, qui a permis de connaître le monde mycénien sous un jour nouveau. Du moins le cadre géographique n'a-t-il pas changé, ni les règles de navigation contenues dans les *Instructions nautiques,* chères à l'auteur.

______. *Les navigations d'Ulysse.* 2e éd. Paris, A. Colin, 1971.
T. I, Ithaque et la Grèce des Achéens
T. II, Pénélope et les barons des Iles
T. III, Calypso et la mer de l'Atlantide
T. IV, Nausicaa et le retour d'Ulysse

Beye, Ch.R. «Male and Female in the Homeric Poems». *Ramus,* t. 3 (1974) : 87-101.

Les femmes dans *L'Odyssée* sont plus en vue que dans *L'Iliade* et jouent un rôle dominant dans la relation mâle-femelle. C'est le cas de Circé par exemple. Pénélope toutefois ressemble davantage aux femmes de *L'Iliade,* à cause de son étroite dépendance d'Ulysse.

Chadwick, J. «Homère : un menteur?». *Diogène,* nº 77 (1972) : 3-18.

Même si des réminiscences de l'époque mycénienne nous parviennent à travers la poésie d'Homère, il ne faut pas le considérer comme un témoin historique valable, mais plutôt comme un poète dont les récits sont des fictions et qui a accumulé autour de la vérité des anachronismes et des inventions.

Chantraine, P. «Le divin et les dieux chez Homère», dans *La notion du divin depuis Homère jusqu'à Platon,* p. 47-49. «Entretiens sur l'Antiquité classique», 1952, t. 1, Berne, Fondation Hardt, c1954.

Dion, R. «Géographie odysséenne». *Annales (Économie, Sociétés, Civilisation)* 27 (1972) : 158-162.

Homère emprunte à des sites existants des éléments pour composer des paysages fictifs.

Dodds, E.R. *Les Grecs et l'irrationnel.* Trad. de l'anglais, Paris, Aubier, 1974.

Met heureusement l'accent sur un aspect de la conscience grecque parfois trop méconnu. Guidera la réflexion de l'enseignant sur la morale, la psychologie et la religion d'Homère.

Finley, Moses I. *Le monde d'Ulysse.* Trad. de l'anglais par Claude Vernant-Blanc et Monique Alexandre. Nouvelle éd. rev. et corr. «Petite collection Maspero» nº 44, Paris, Maspero, 1978. 239 p.

Germain, G. *Genèse de «L'Odyssée». Le fantastique et le sacré.* Paris, PUF, 1954.

Ce livre se lit avec intérêt et s'il renouvelle utilement les idées que l'on pourrait se faire de *L'Odyssée,* s'il y a beaucoup à retenir des critiques adressées aux localisations de V. Bérard et s'il est juste de rendre à la poésie épique sa part de fantastique et de merveilleux, on ne sera pas toujours convaincu cependant par les rapprochements séduisants, mais trop souvent superficiels, entre les thèmes odysséens et les thèmes de folklore africain ou asiatique établis par l'auteur.

Héraclite. *Allégories d'Homère.* Texte établi et traduit par Félix Buffière, Paris, les Belles Lettres, 1962.

Pour cet auteur du premier siècle après J.-C., Homère n'est pas un impie comme le prétendent ses détracteurs, mais un utilisateur d'allégories.

Joyal, A. «Les valeurs culturelles de *L'Odyssée*». *Parallèles et Convergences,* Cégep de l'Outaouais, nº 1 (mai 1979) : 78-83.

Kirk, G.S. *Homer and the Epic.* Cambridge, Cambridge University Press, 1965.

Les admirateurs les plus convaincus d'Homère reconnaissent aujourd'hui que leur poète n'a pas tout inventé, mais qu'il est plutôt l'héritier d'une longue tradition. Au moyen de procédés longuement éprouvés et utilisant des morceaux traditionnels, il a, étant le dernier, construit un poème auquel il a su donner une certaine unité de composition. Ce livre de G.S. Kirk (édition abrégée de *The Songs of Homer*) contient un excellent exposé des recherches, faites sous la direction de Milmann Parry, sur les littératures orales encore vivantes en Yougoslavie et une interprétation plausible de la poésie homérique qui s'en inspire.

Levet, J.-P. *Le vrai et la faux dans la pensée grecque archaïque.* T. 1, *Présentation générale, le vrai et le faux dans les épopées homériques.* «Collection d'études anciennes», Paris, Les Belles Lettres, 1976.

Packard, D.W. et T. Meyers. *A Bibliography of Homeric Scholarship, Preliminary Edition, 1930-1970.* Malibu (Californie), California Undina Publications, 1974.

Pillot, G. *Le code secret de «L'Olyssée». Les Grecs dans l'Atlantique.* «Les énigmes de l'Univers», Paris, Laffont, 1969.

Prétend, sur la base de recherches géographiques détaillées, qu'Ulysse aurait fait voile dans l'Atlantique et atteint les îles Canaries et l'Écosse.

Robert, Fernand. *Homère.* Paris, PUF, 1950.

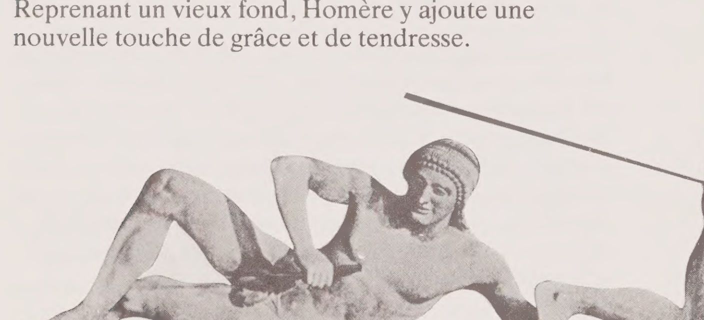
Existe-t-il un poète unique, auteur de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*? L'auteur croit à l'unicité de l'oeuvre entière.

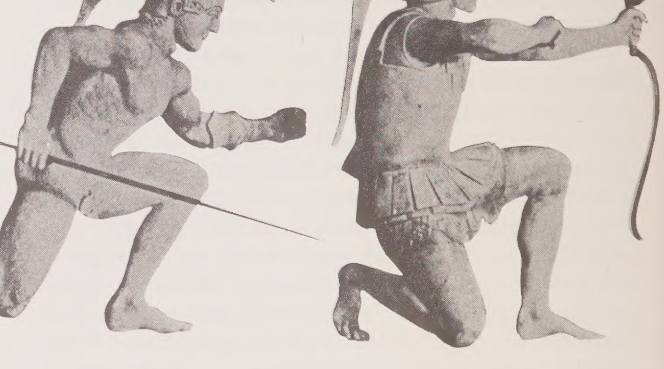
Séveryns, A. *Les dieux d'Homère.* «Mythes et religions», t. 57, Paris, PUF, 1966.

Reprenant un vieux fond, Homère y ajoute une nouvelle touche de grâce et de tendresse.

Vlachos, Georges C. *Les sociétés politiques homériques.* Paris, PUF, 1974.

Sujet difficile à cause des interférences qu'il suppose avec les autres domaines mais important par la valeur d'exemple qu'il comporte pour notre temps. Dans son introduction, l'auteur replace Homère et son oeuvre dans son époque et dans l'organisation des États mycéniens. Il prend ainsi parti dans la vieille querelle sur l'historicité de l'épopée homérique, en constatant qu'à côté de nombreux éléments fantastiques, la société qu'elle décrit n'est pas purement imaginaire et qu'Homère distingue clairement entre utopie et réalité. Une première partie étudie les fondements idéologiques et institutionnels des sociétés politiques présentées par Homère. Une seconde partie passe en revue les différentes dynasties et souverainetés territoriales ainsi que le problème particulier de l'unité ou de la diversité du monde politique achéen. Les remarques finales dégagent les traits généraux de la pensée politique.





______ . *Grèce et Proche-Orient avant Homère.* Bruxelles, Office de publicité, 1960.

Remplace *Homère.* T. 1, *Le cadre historique.* Excellent ouvrage de vulgarisation sérieuse. Tableau de la Méditerranée orientale préhomérique qui tient compte des dernières découvertes et qui utilise avec maîtrise les enseignements de la philologie, en particulier le déchiffrement du linéaire B, et ceux de l'archéologie. Évoque d'une manière fort instructive en deux chapitres complémentaires «le monde achéen des archéologues» et «le monde achéen des tablettes».

______ . *Homère.* T. 3, *L'artiste.* Bruxelles, Office de publicité, 1948.

La 3e partie de ce livre, «Le métier de poète», qui est réellement le coeur du sujet, paraîtra souvent bien incomplète, notamment le dernier chapitre, «Au Fond des âmes», qui laisse encore mille choses à dire sur la psychologie homérique. On sent très bien que l'auteur a voulu seulement présenter quelques échantillons de cet art, exciter l'esprit du lecteur, et il y a parfaitement réussi.

Taylor, Charles H., dir. *Essays on the «Odyssey» : Selected modern Criticism.* Bloomington (Indiana), Indiana University Press, 1963.

Webster, T.B.L. *La Grèce de Mycènes à Homère.* «Bibliothèque historique», Paris, Payot, 1962.

Matériel audio-visuel

«L'Odyssée» illustrée par la céramique grecque. Préface de Paul Claudel, Paris, Delmas, 1951.

The «Odyssey»: The Central Themes. Film, 16 mm. coul., 28 mn. Encyclopaedia Britannica Films, 1965. Distribué par le Centre d'éducation visuelle.

The «Odyssey»: The Return of Odysseus. Film, 16 mm, coul., 27 mn. Encyclopaedia Britannica Films, 1965. Distribué par le Centre d'éducation visuelle.

Touchefeu-Meynier, O. *Thèmes odysséens dans l'art antique.* Paris, de Boccard, 1968.

L'auteur a répertorié de manière claire et pratique plus de cinq cents illustrations antiques des thèmes odysséens répandus dans le monde méditerranéen depuis la fin de l'époque géométrique jusqu'à la période du Bas-Empire. Une centaine environ sont reproduites sur les excellentes planches qu'on trouvera en fin du volume. Cinq chapitres sont consacrés


Musée royal de l'Ontario

aux cinq principaux groupes d'épisodes du voyage (Cyclopie, Circé, l'évocation des morts, les sirènes, le déroulement des événements sur Ithaque), tandis que deux autres rassemblent les péripéties qui précèdent immédiatement le retour dans l'île et quelques thèmes secondaires dispersés dans l'oeuvre.

La nature et l'origine de l'épopée orale

Les élèves pourraient convenir que l'épopée orale est un poème narratif racontant les exploits de générations passées. Le fond historique de *L'Iliade* et de *L'Odyssée* devrait comprendre l'époque mycénienne, la chute de Troie, l'invasion des Grecs doriens et le déclin de la civilisation mycénienne. L'épopée grecque doit être conçue comme une création des Grecs ioniens se remémorant avec nostalgie les exploits de leurs ancêtres lors de la prise de Troie par les prédécesseurs des Grecs doriens (*L'Iliade,* récit des combats livrés devant Troie) ou les voyages du retour des héros grecs après la guerre de Troie (*L'Odyssée,* retour d'Ulysse dans son royaume d'Ithaque).

Discussion et projets de recherche
– Établir un parallèle entre le déclin de la civilisation grecque et celui de l'Occident au Moyen Âge et la création de poèmes épiques comme *Beowulf, La chanson de Roland* et *L'anneau de Nibelung.*
– Recherche individuelle et collective portant sur la société et la culture mycéniennes et sur le déclin de la civilisation grecque.

La composition de l'épopée orale

Il faut distinguer tout d'abord entre la poésie épique fixée par l'écriture et l'épopée orale et exposer le processus de la composition orale (improvisation) de l'épopée primitive et de sa transmission (orale) de génération en génération, ainsi que les techniques de cette composition (notamment le style formulaire). Il faut aussi signaler le haut degré d'habileté requis pour ce genre de composition et, en conséquence, la participation d'aèdes bien entraînés. *L'Iliade* et *L'Odyssée* sont le couronnement d'une longue tradition de poèmes héroïques composés oralement, ce qui explique pour une part le caractère monumental et complexe de leur architecture et l'usage hautement créateur du style formulaire qu'on y constate.

On ne peut éviter non plus de faire allusion à «la question homérique» : des poèmes de la longueur de *L'Iliade* et de *L'Odyssée* ont-ils été composés par un poète unique? Quelles considérations d'ordre technique sont impliquées et quelle est l'ampleur de l'effort exigé du poète? À quelle époque ces poèmes ont-ils été composés? Comment en est-on venu à les consigner par écrit? Bien des réponses ont été formulées. L'enseignant désireux d'aborder ces problèmes avec ses élèves trouvera dans G.S. Kirk un excellent exposé et une interprétation plausible de la poésie homérique.

Projets de recherche et exercices
– Lire à haute voix des extraits de *L'Odyssée* de façon à faire ressortir le caractère formulaire du style.
– Les élèves pourront faire de brefs exercices de composition orale en français : on demandera à un ou à plusieurs élèves d'improviser un bref récit sur un thème donné, on enregistrera plusieurs improvisations sur le même thème et on relèvera ensuite les similitudes et les différences du point de vue de la langue et du thème; un tel exercice donnera aux élèves une idée concrète des difficultés pratiques que pose la composition orale et de l'effort considérable de concentration qu'elle exige de la part du poète ou du conteur qui doit élaborer un long poème ou un long récit.

La société reflétée par L'Odyssée

S'il est légitime de restituer chez un poète les droits de l'imagination, il n'en est pas moins vrai que cette imagination travaille sur des matériaux réels, et il a paru depuis longtemps indispensable d'éclairer la poésie homérique par les découvertes archéologiques. Si l'on situe la guerre de Troie vers le XII[e] siècle avant J.-C. (J. Bérard, *Mémoires de l'Académie des Inscriptions,* 1950) et la rédaction de *L'Iliade* vers le IX[e], on voit comment se pose le problème : Homère nous dépeint-il la civilisation mycénienne du XII[e] siècle avant J.-C. ou s'inspire-t-il de la civilisation de son époque (IX-VIII[e] s. avant J.-C.)? On pourra lire à ce sujet T.B.L. Webster, *La Grèce de Mycènes à Homère,* traduit de l'anglais, et A. Séveryns, *Grèce et Proche-Orient avant Homère.* Ces auteurs ont pu, pour situer Homère par rapport à la civilisation mycénienne, tenir compte du déchiffrement des tablettes mycéniennes.

Les élèves pourront étudier les éléments suivants de la société grecque : l'organisation socio-économique; les principes sociaux régissant les relations d'hospitalité dans le cas de visiteurs, d'hôtes ou d'amis ou les coutumes relatives à l'échange de cadeaux; la nature de la monarchie; le statut de la femme. On insistera sur le fait que *L'Odyssée* reflète principalement les valeurs de la couche aristocratique de la société. (Voir à ce sujet l'excellent article de A. Joyal, «Les valeurs culturelles de *L'Odyssée*», dans *Parallèles et Convergences.)*

Discussion
Jusqu'à quel point les valeurs homériques (hospitalité, amitié, revanche, vertu) sont-elles conciliables avec celles de notre société? Jusqu'à quel point, par conséquent, le monde homérique est-il étranger au nôtre?

Structure et forme
On attirera l'attention sur la composition tripartite de *L'Odyssée.* Jusqu'à quel point *L'Odyssée* constitue-t-elle un récit raisonnablement unifié? Y a-t-il des parties qui n'appartiennent pas au noyau central et qui ont pu être ajoutées ultérieurement? Les vers 11 568 et suivants, par exemple, et une grande partie du chant 24 ne sont-ils pas des additions postérieures? Les élèves peuvent être initiés à cet aspect important de la question homérique, compte tenu de leurs capacités.

La religion dans L'Odyssée
Il y a lieu d'étudier aussi l'anthropomorphisme du concept homérique de la divinité et de la transcendance accentuée des dieux de *L'Odyssée* par rapport à ceux de *L'Iliade. L'Odyssée* représente les dieux (surtout Jupiter) comme étant plus préoccupés de sauvegarder les valeurs morales et l'ordre social qu'ils ne le sont dans *L'Iliade.* Cette préoccupation accrue témoigne-t-elle d'une optique nouvelle et peut-être plus civilisée, reflétant des conditions sociales et culturelles en mutation? On signalera aux élèves les éléments de superstition présents dans *L'Odyssée*; on fera l'étude des présages mentionnés aux différentes étapes du récit. *L'Odyssée* reflète-t-elle une société très superstitieuse, sous l'empire de la crainte?

On étudiera au chant 11 l'ébauche des conceptions postérieurs de l'au-delà, mais on mettra aussi l'accent sur son caractère de pur récit folklorique.

Éléments de folklore dans L'Odyssée
Les éléments de folklore passent au premier plan dans *L'Odyssée*, en particulier dans le compte rendu que fait Ulysse de ses longues errances. On a tenté de reconstruire dans le détail l'itinéraire d'Ulysse; la tentative la plus fascinante est *Le code secret de «L'Odyssée». Les Grecs dans l'Atlantique* de G. Pillot qui prétend, sur la base de recherches géographiques détaillées, qu'Ulysse aurait fait voile dans l'Atlantique et atteint les îles Canaries et l'Écosse. G. Germain a raison cependant de rendre à l'épopée homérique sa part de fantastique et de merveilleux, le fantastique traditionnel des histoires de marins.

Les personnages dans L'Odyssée
On s'efforcera de discerner les différentes techniques de construction des personnages et la fréquence du recours à chacune par l'auteur : (a) les épithètes et les formules descriptives, (b) les discours, (c) l'action et (d) la description des sentiments et des états d'âme. On verra que le poète recourt rarement à la description des états d'âme (d), mais s'applique plutôt à mettre en relief les actions de ses personnages.

Une étude détaillée des principaux personnages de *L'Odyssée* peut comprendre les considérations suivantes :

Ulysse. Le personnage d'Ulysse possède-t-il quelques traits de l'homme universel? Quels traits de caractère ses agissements font-ils apparaître dans le cours du récit?

Télémaque. On approfondira les relations père-fils. On verra que Télémaque apparaît constamment associé à son père et ne figure jamais comme un héros autonome, bien que le poète lui attribue un courage et un esprit inventif peu communs.

Pénélope. Les qualités de caractère que manifeste la «circonspecte» Pénélope sous la pression des prétendants doivent être soigneusement analysées. Comment Homère décrit-il les relations entre mari et femme?

Les prétendants. On se demandera si, au moins dans leur misérable fin, les prétendants n'obtiennent pas un peu de notre sympathie. On pourra discuter de la légitimité de la vengeance d'Ulysse à la lumière des principes moraux de la Grèce archaïque et de ceux de l'Occident d'aujourd'hui.

Discussion
– Comment, dans la manière de peindre le caractère des personnages, *L'Odyssée* se compare-t-elle aux romans modernes?
– Il est aussi important de demander aux élèves si dans les principaux personnages de *L'Odyssée*, surtout chez Ulysse lui-même, on discerne quelque évolution morale, intellectuelle et psychologique. Peut-on décrire, ou plutôt allégoriser, le retour d'Ulysse dans sa patrie comme une sorte de cheminement spirituel, à la recherche d'une conscience morale, d'une compréhension et d'une psychologie plus aiguës (en termes classiques, à la recherche de la perfection), comme plusieurs critiques anciens (par exemple, les Stoïciens) et modernes on fait? (Voir à ce sujet l'essai de Charles H. Taylor dans *Essays on the «Odyssey»: Selected Modern Criticism.*)

Autres projets de recherche et sujets de discussion
– On peut étudier la persistance du thème de *L'Odyssée* dans la littérature classique d'Occident. Les enseignants et les élèves de niveau avancé trouveront à ce sujet des renseignements utiles dans l'ouvrage de W.B. Stanford, *The Ulysses Theme: A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*. On relira dans cette optique le drame de Félix-Antoine Savard, *La Dalle-des-Morts*, à propos duquel Jean Basile écrivait lors de sa création sur la scène du théâtre du Nouveau Monde : «Dès le début,

l'opposition «Pénélope-Ulysse», si j'ose dire, s'exprime avec force. Que Rachel ou Délie parlent, la terre immuable est là. Mais qu'Élodie prenne la parole, et toute la beauté du départ s'impose... Faire revivre les anciens «coureurs de bois» à la façon des héros d'Homère, tel était aussi le but que se proposait Félix-Antoine Savard. Cela signifie l'épopée.»
Le Devoir, 22 mars 1966, p. 10

B. Virgile, *L'Énéide*

Édition suggérée
Virgile. *L'Énéide.* Traduction, chronologie, introduction et notes par M. Rat, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

Ouvrages de référence
Beaupré, V. *Virgile.* Montréal, Centre de psychologie et de pédagogie, 1968.

Boyancé, P. *La religion de Virgile.* «Mythes et religions», t. 48, Paris, PUF, 1963.

Un historien de la pensée antique doublé d'un bon connaisseur de la civilisation romaine se tourne vers Virgile pour voir quels éléments religieux de l'une et de l'autre ont passé dans l'oeuvre d'un très grand poète. Les différents chapitres étudient sous des titres expressifs, *Dei, fatum, pietas, divinatio, Sibylla, inferi*, un certain nombre de thèmes qui furent importants pour Virgile et pour le milieu dans lequel il vivait. Ce petit livre est plein de discussions, de rectifications de détails; les spécialistes en tireront grand profit.

Carcopino, Jérôme. *Virgile et les origines d'Ostie.* Coll. «Hier», Paris, PUF, 1968.

À côté de la partie historique, excellente, et des développements d'histoire religieuse qui nous paraissent quelque peu sujets à réserves, l'auteur apporte une contribution très importante à l'étude littéraire de Virgile. Du Tibre à Ardée, des monts Albains à la mer, il a parcouru en tous sens la campagne romaine où se déroulent les six derniers livres de *L'Énéide*. Impossible de lire et d'expliquer ces livres sans se référer à lui. C'est à Livinium, assure M. Carcopino, que régnait Latinus et autour de Lavinium que gravite toute l'action de *L'Énéide*. Situés sur ce terrain, les vers de Virgile prennent une précision et un pittoresque ni n'avaient jamais été aussi bien marqués. La topographie permet de voir clair dans l'enchaînement des faits, marches, manoeuvres, combats, épisodes divers dont l'ensemble, il faut le reconnaître, est un peu confus. À Lavinium, la folie de la reine Amata perd son caractère énigmatique. Ce livre, plein de faits et d'idées, provoquant parfois la contradiction, mais toujours ingénieux, puissamment documenté et fortement empreint d'une ardeur de conviction qui anime également toutes les parties, est un de ceux que consulteront avec profit les commentateurs de Virgile.

Chevalier, R., dir. *Présence de Virgile. Actes du colloque des 9, 11 et 12 décembre 1976.* Paris, Les Belles Lettres, 1978.

Pour prouver qu'un auteur antique «vit», il est indispensable d'établir que les périodes médiévales, modernes et contemporaines l'ont connu et pratiqué et ce, non seulement pour y glaner quelques vers de circonstance, mais pour en extraire une pensée dont on s'inspire dans la situation spirituelle du moment. Ce recueil établit que depuis le Moyen Âge, en passant par la Renaissance, jusqu'aux XVIIe, XVIIIe, XIXe et XXe siècles, le souci est constant de confronter les idées du poète à celles que le siècle professe.

Guillemin, A.-M. *Virgile poète, artiste et penseur.* Paris, A. Michel, 1951.

L'auteur nous informe qu'elle s'est intéressée surtout à retracer les progrès d'un art et d'une pensée. Avant Virgile, écrit-elle, la poésie latine hésite entre deux directions divergentes : Catulle, disciple des Alexandrins, tenant résolu des oeuvres courtes et légères; Lucrèce, continuateur d'une tradition spécifiquement latine qui ne redoute ni la pesanteur ni la prolixité, mais fait place à des préoccupations morales ou métaphysiques dont les Alexandrins n'ont cure (p. 30-36). Virgile a réuni ces deux courants en un seul et fondé ainsi le classicisme romain (p. 316-317).

Pour l'auteur, le noeud de la pensée religieuse de Virgile est la foi en la Providence. Le chapitre sur l'Anti-Lucrèce de Virgile (p. 115-136) est un des meilleurs du livre. L'explication du caractère d'Énée conçu comme un héros religieux est essentielle à l'intelligence de la pensée de Virgile; Mlle Guillemin est de ceux qui croient qu'Énée évolue, qu'il se hausse progressivement au niveau de sa mission par un cheminement spirituel dont Carthage, les Enfers, Pallantée marqueraient les étapes principales. Ici, elle nous semble avoir apporté la solution définitive du problème sentimental posé par le 1. IV : Énée et Didon sont tous deux de bonne foi quand ils se querellent pour savoir s'ils sont mariés ou non; la situation, assez déconcertante pour un moderne, correspond aux incertitudes auxquelles donnait lieu la constitution du lien conjugal par *l'usus*; la seule faute que se reproche Didon est de s'être remariée. (J. Perret)

Lesueur, R. *«L'Énéide» de Virgile. Étude sur la composition rythmique d'une épopée.* Toulouse, Publications de l'université de Toulouse – Le Mirail, 1975.

«Pour l'auteur, l'échec de tous ceux qui ont tenté de découvrir le plan de *L'Énéide* provient qu'on y a cherché des proportions, des symétries comme il en existe dans les productions immobiles des arts de l'espace, par exemple dans la façade d'un palais.

L'organisation de *L'Énéide* relève d'une autre esthétique, celle des arts du temps, la musique par exemple. Les mouvements d'une symphonie n'ont pas de plan ou d'axe de symétrie; ils ont un rythme. Rythme ordonné par les rappels de thèmes auxquels il est essentiel d'être perçus comme rappels dans un progrès orienté. C'est cela qu'on peut trouver dans *L'Énéide*. Ces temps forts qui articulent et animent le cours du poème sont constitués par la série des inventions de Junon, s'imposant au travers de la route d'Énée, suscitant une crise au-delà de laquelle le destin reprendra son élan. Junon-Éole en I, Junon-Allecto en VII, Junon-Juturne en XII, voilà trois repères sûrs; l'auteur montre qu'il y faut joindre Junon-Iris au V (l'incendie des vaisseaux), mais non en IX; le dialogue de Jupiter et Junon à la fin de XII répond à l'exposé de I, 8-33.

«L'auteur n'a pas de peine à démontrer que l'ensemble du récit, voire plus distinctement un très grand nombre des livres, sont conçus et construits dans la perspective d'épreuves surnaturelles à surmonter, de périls où Énée, plus passif qu'actif, toujours au seuil de succomber, n'est sauvé que de justesse. Cela paraît important pour confirmer que les agressions junoniennes peuvent bien avoir fonction organisatrice : il est normal en effet que les points forts d'un récit y émergent comme une sorte de paroxysme de ce qui continûment en constitue l'animation.

«La restitution du rythme de *L'Énéide* à partir des moments qui semblent en constituer les temps forts aboutit à la détermination de «parties» ou volets : I-IV, V-VI, VII-XII; ce qui frappe le plus dans cette tripartition, c'est l'étendue de la troisième «partie» en laquelle ne paraît ni subdivision, ni reprise. Jusqu'au seuil de l'achèvement tout est désormais d'une seule coulée, le héros n'a plus qu'à se battre, à écarter des obstacles humains; le drame de la fidélité personnelle s'est dilaté en une action d'instauration historique qu'il préparait; même matériellement (cf. p. 53), tout est devenu grand; c'est vraiment le *maius opus*, un *maior ordo rerum* intrinsèquement différent de ce qui précède.»

Perret, J. *Virgile, l'homme et l'oeuvre*. «Connaissances des Lettres», t. 33, Paris, Hatier, 1967.

L'auteur, pour envisager l'oeuvre de Virgile, se place surtout au point de vue de la disposition architecturale. Il y admire l'équilibre des volumes, ce qui l'incline à évaluer ces valeurs par le dénombrement des vers, mais reconnaît que «ces symétries numériques, purement formelles, ne nous semblent rien ajouter à sa beauté» (p. 27).

Le second aspect que M. Perret envisage dans l'oeuvre virgilienne est son symbolisme. Dans *L'Énéide* – et c'est pourquoi elle diffère si grandement de *L'Iliade* – la matière est comme détachée du temps et de ses contingences; «le lecteur se trouve sans cesse requis de prendre conscience qu'à chaque instant de la narration qui lui est présentée, le destin romain, celui du monde où lui-même, lecteur, il vit, était en question» (p. 76). La connaissance sensible s'est intellectualisée. Il explique le développement surprenant de l'épisode de Carthage en y reconnaissant le symbolisme de «la tentation de l'Orient hellénistique, de son luxe, la séduction exercée dans l'ordre de l'urbanisme, dans l'ordre de la politique» (p. 109).

Pour M. Perret, Virgile est polythéiste. Cependant, lorsqu'il philosophe, il croit sans doute à une unité spirituelle, unité qui n'est pas plus incompatible avec le pluralité des dieux qu'elle ne l'est avec celle des hommes et des abeilles (p. 132).

L'auteur, enfin, a admirablement saisi et exprimé la suprématie et l'universalité de l'oeuvre virgilienne.

Virgile. *L'Énéide*. Texte établi et traduit par J. Perret, 3 vol., Paris, Les Belles Letres, 1977-1980.

Cette nouvelle édition de *L'Énéide* est le couronnement des études de l'un des meilleurs virgiliens d'aujourd'hui. Lire en particulier dans l'introduction l'exposé sur les problèmes d'organisation de l'oeuvre, sur le caractère d'Énée et sur la présence du passé. On trouvera aussi dans les notes complémentaires à la fin de chaque volume de nombreuses mises au point de détails extrêmement utiles pour une meilleure compréhension du poème. Mieux qu'une étude fragmentaire, cette édition est à elle seule une introduction méthodique à la plupart des problèmes posés par l'intelligence du détail comme de l'ensemble du poème.

Matériel audio-visuel

Berlioz, Hector. *Les Troyens à Carthage*. 5 disques. Phillips, 6709002.

Purcell, Henry. *Dido and Aeneas*. Disque. Angel, S-36359; Vanguard, S-279 et HM-46; Deutsche Grammophon, ARC-198424; Phillips, 6500131.

Introduction

On insistera de préférence sur les six premiers livres de *L'Énéide* communément appelés «l'Odyssée», qui contiennent de nombreux échos de thèmes et de situations rencontrés antérieurement par l'élève dans *L'Odyssée*; de la second moitié correspondant à *L'Énéide*, il suffira d'étudier en détail le douzième livre.

L'arrière-plan littéraire

L'épopée héroïque de type homérique, qui se survit en Grèce au Ve siècle avant J.-C., cherche son originalité dans l'inspiration historique (Choerilos chante les guerres médiques). Puis le goût des artifices et de l'érudition mythologique l'emporte définitivement sur l'imagination à l'époque alexandrine dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes.

Sans tradition épique propre, Rome s'efforce dès le IIIe siècle avant J.-C. d'acclimater chez elle la tradition grecque, mais ce sont les poèmes d'inspiration historique à la gloire de la grandeur militaire romaine, comme la *Guerre punique* de Naevius et, surtout, les *Annales* d'Ennius, qui créent

à Rome une épopée vraiment nationale. Tandis que Lucrèce n'atteint que par moments la grande épopée dans son poème philosophique *De la nature*, c'est Virgile qui donne à la littérature latine son chef-d'oeuvre épique. Il semble avoir hésité sur le sujet : un poème centré sur Octave vainqueur d'Actium et sur son oeuvre de pacification intérieure puis d'affirmation au dehors du prestige romain ne pouvait être une épopée que s'il était introduit par un porche légendaire où les ancêtres troyens de la gens Iulia occuperaient une place importante. Ce plan biparti, un des plans types, à l'époque hellénistique, de l'épopée historique, était celui du *Bellum Punicum* de Naevius consacré à la première guerre punique, mais où les aventures d'Énée, son séjour chez Didon, tiennent une place considérable. Toutefois, la réalisation d'une harmonie formelle entre deux parties aussi distinctes devait soulever des problèmes presque insolubles.

Et si, d'autre part, comme l'entrevoyait Virgile, la bataille d'Actium et les réalisations d'Auguste n'étaient pas seulement un épisode brillant de l'histoire romaine, mais son sommet, son achèvement, on ne pouvait le faire ressortir qu'en insérant cette histoire, elle aussi, dans l'épopée. On voit, d'après les *Géorgiques* II, 167-172, à quoi pouvait penser Virgile : les peuples de l'Italie, les grands noms du passé romain. En bref, il devenait nécessaire d'intercaler entre le récit légendaire et le récit contemporain un résumé chronologique de l'histoire romaine émaillé d'épisodes particulièrement significatifs et plus ou moins développés. C'eût été alors la formule des *Annales* d'Ennius avec leur développement inégal et heurté.

Le miracle de *L'Énéide*, c'est qu'elle apporte une solution géniale à ce problème sans rien négliger des données : exaltation de l'oeuvre d'Auguste, narration légendaire, évocation des caractères les plus saillants de l'histoire romaine, tout cela s'y retrouve. Matériellement, Virgile paraît n'avoir conservé du plan qu'il ébauchait dans les *Géorgiques* que la première partie seulement, la narration légendaire; mais, dans cette introduction, tout s'est trouvé pouvoir entrer, les principaux événements de l'histoire romaine et surtout Auguste, la bataille d'Actium qui en est l'achèvement. Sauf en de rares exceptions, la narration homogène se déroule sur trois plans, à trois niveaux. Sans qu'il y ait lieu de chercher un sens, une visée allusive en chaque détail, tout le poème est à entendre comme une allégorie.

Au livre VII, vers 44-45, Virgile nous indique de la façon la plus expresse qu'il commence une nouvelle partie de son oeuvre. Cependant, il ne s'agit pas d'écrire six autres livres à la suite des six premiers, il s'agit d'un travail entrepris sur une plus grande échelle, en des proportions et en une structure plus vaste. Ce nouvel ordre de choses, incorporant les thèmes de la guerre et de la paix comme à la veille d'Actium, est évidemment prépondérant. Les six premiers livres n'ont de valeur que pour y arriver, ils représentent non seulement un itinéraire géographique, mais une progression, où Énée, protagoniste de l'oeuvre historique, se forme et grandit à la hauteur de sa mission.

Virgile était poète; Rome sans doute ne lui eût pas paru tout à fait grande s'il n'avait pu de quelque manière faire paraître en son histoire la noblesse et l'humanisme qui, pour tous ses contemporains, étaient liés à l'hellénisme et aux origines de l'hellénisme. Pour cette raison, il était convenable que le père des Romains eût été élu parmi les héros d'Homère. Énée parle dans leur style, évoque les généalogies fabuleuses, participe à ces scènes d'apparat (pactes, ambassades, sacrifices, cérémonies funéraires), qui tiennent tant de place dans l'épopée grecque et où se vérifie l'ascendance divine des héros. Le récit même reprend sans effort le rythme, les démarches, les mesures homériques, les épisodes, voire la structure du poème : Virgile a tenu à ce que chez lui on n'oubliât jamais Homère. Pour lui, cette grandeur qui apparaît aux origines de la tradition poétique, cette solennité majestueuse est un des éléments de la réalité de ce monde. Rome a relevé cet héritage dans ses efforts antiques, et la meilleure manière de le faire entendre concrètement sera de célébrer Rome par la bouche d'Homère.

On étudiera donc les origines de l'épopée dans la littérature latine (Naevius, Ennius) et son importance dans l'élaboration de la vision littéraire du destin de Rome; on fera de même ressortir la supériorité de l'art de Virgile, qui porte à son point culminant la tradition épique établie par ses devanciers.

Discussion

–Pourquoi Virgile choisit-il la légende troyenne comme thème de son épopée?
–Que penser de l'opinion des Anciens qui distinguaient dans *L'Énéide* deux moitiés très différentes et pensaient justifier Virgile en soutenant qu'à une *Odyssée* il avait cousu une *Iliade*, l'une et l'autre en réduction?
–Quel est le rôle et la signification de la guerre, omniprésente dans les six derniers livres de *L'Énéide*?
–À quelles conditions essentielles un genre littéraire doit-il se conformer pour survivre?
–Comment peut-on expliquer le déclin de l'épopée homérique comme genre littéraire important?
–Retrouve-t-on le même phénomène dans certains genres littéraires du monde occidental?

L'arrière-plan politique : le thème de la mission de Rome dans L'Énéide

Une esquisse des conditions politiques, sociales et culturelles de l'époque augustéenne devrait précéder l'étude détaillée des grands passages de *L'Énéide* qui proclament la mission civilisatrice et pacificatrice de Rome (voir à ce sujet le chapitre «Auguste et son temps», dans Paul Petit, *Histoire générale de l'Empire romain,* Paris, Éd. du Seuil, 1974, p. 15-68). On posera ensuite des questions fondamentales : Jusqu'à quel point ces passages «politiques» transcendent-ils la simple propagande augustéenne et nationaliste? Peut-on parler d'un idéal virgilien d'une famille humaine universelle? Comment situer Virgile par rapport aux tendances modernes nationalistes et supranationales?

La religion dans L'Énéide

La religion de Virgile devrait être présentée comme une synthèse de la religion naturaliste des premiers Romains, de la religion anthropomorphique d'Homère (les divinités homériques jouent un rôle important dans l'épopée de Virgile) et de la cosmologie et métaphysique stoïciennes (dont s'inspire le concept virgilien du destin). On signalera la présence de tous ces éléments dans *L'Énéide* et on incitera les élèves à en approfondir les différentes manifestations. On accordera une attention spéciale à l'eschatologie du livre VI : la note de Jacques Perret, «Eschatologie et vérité» (v. 264-299), dans son édition de *L'Énéide*, tome I, p. 166-169, aidera enseignants et élèves de niveau avancé à se faire une représentation cohérente des données qui soutiennent les peintures de la catabase religieuse. On rapprochera cette description de celle du livre 11 de *L'Odyssée* afin de mettre en relief la complexité beaucoup plus grande et le caractère hautement imaginatif et symbolique de la vision virgilienne de l'au-delà.

Les aventures d'Énée (Livres I-IV)

Ici, de nouveau, la comparaison avec *L'Odyssée* s'impose. Virgile insiste beaucoup moins sur l'aventure pure et s'intéresse davantage au caractère évocateur et souvent symbolique de sa description. On attirera aussi l'attention des élèves sur le caractère hautement évocateur de la description par Énée de la chute et de la destruction de Troie. Il y a, assurément, beaucoup d'action; nous entrevoyons cependant les événements tels que les évoque l'esprit sombre, mélancolique, quoique ultimement résolu, d'Énée.

Les personnages dans L'Énéide

La peinture virgilienne du caractère de l'être humain mérite d'être étudiée en détail et devrait être comparée avec celle d'Homère. On verra ainsi que Virgile scrute beaucoup plus profondément les états d'âme de ses personnages, comme en témoigne l'usage qu'il fait des images et du symbolisme dans ses descriptions. On fera remarquer en particulier comment dans l'important épisode de la tragédie de Didon et d'Énée, Virgile déploie toutes les ressources de son talent et de son art en ce domaine.

Dans l'étude détaillée des principaux personnages de *L'Énéide*, on pourra faire intervenir les considérations suivantes :

Énée. Énée est un héros typiquement romain plutôt qu'homérique. Quelles sont les valeurs morales véhiculées par Énée et comment ces valeurs font-elles de lui un grand héros romain? Évolue-t-il moralement, intellectuellement et psychologiquement au cours du récit? Quelles grandes épreuves Énée doit-il affronter pour remplir sa mission? À ce sujet, enseignants et élèves trouveront grand profit à lire la thèse de R. Lesueur ou le résumé de J. Perret dans son édition de *L'Énéide*, t. 1, p. XVI-XXI. La peinture du caractère d'Ulysse dans *L'Odyssée* présente-t-elle une tension semblable?

Didon. On étudiera en détail la grandeur de la personnalité de Didon et la tragédie de sa propre destruction. Virgile exonère-t-il Didon de toute responsabilité personnelle quand il présente Vénus et Cupidon comme les fomentateurs de sa passion amoureuse pour Énée? Quelle conception de l'amour romantique (sexuel) la tragique expérience de Didon fait-elle apparaître? Il est clair que Virgile n'idéalise pas l'amour sexuel, mais le voit, malgré toute sa beauté, comme une force virtuellement dangereuse et explosive dans la vie humaine. C'est tout à fait la conception classique de l'amour sexuel, que l'on retrouvera dans l'*Hippolyte* d'Euripide. On fera aussi remarquer comment Virgile rend le personnage de Didon sympathique à nos yeux sans jeter aucun discrédit sur le comportement et les motivations d'Énée. Les relations amoureuses de Didon et d'Énée étaient franchement inacceptables et Énée a pris le seul parti tolérable et raisonnable qui s'offrait à lui.

Turnus. Turnus, on verra, incarne plusieurs des valeurs rencontrées dans l'épopée homérique. Sa recherche de la gloire militaire et de la distinction personnelle à un degré vraiment héroïque le fait apparaître comme une sorte d'Achille (auquel il ressemble aussi par sa jeunesse). Virgile à certains moments le décrit de façon sympathique, en particulier à l'heure de sa chute, mais prend soin de montrer que ses valeurs n'appartiennent pas à la couche supérieure de la bonne société que représente Énée. Sa recherche de la gloire militaire dégénère souvent en simple satisfaction d'une passion sanguinaire sur d'infortunées victimes. On invitera la classe à réfléchir sur le bien-fondé du massacre de Turnus par Énée. Jusqu'à quel point ce massacre est-il justifié en regard des valeurs romaines d'autrefois et des valeurs d'aujourd'hui?

Anchise. On pourra aussi examiner comment la relation père-fils, telle qu'illustrée par Anchise et Énée, s'écarte des valeurs romaines traditionnelles concernant l'autorité du *pater familias.* Lorsqu'Énée est finalement délivré de la tutelle de son père au livre VI, on verra comment il assume de son propre chef la direction des affaires, pleinement confiant en lui-même.

Projets de recherche et sujets de discussion

Les quatre sujets suivants pourront faire l'objet d'intéressantes recherches, en particulier pour les élèves de niveau avancé.

– Énée est-il, de quelque façon, le portrait idéalisé d'Auguste? La réponse à cette question exige une étude de la vie et du caractère d'Auguste. De l'avis de M. Beréni-Révész, parmi les vertus d'Énée, préfiguration et aussi modèle d'Auguste, manque le *clementia.* Les rapports du prince troyen avec ses compagnons se définissent en termes de *fides* et d'*amicitia* (cf. «Le Prince *démocratique* de l'*Énéide*», dans les *Annales Universitatis Budapestinensis,* t. 4 (1976) : 31-46.

– Le stoïcisme d'Énée. On étudiera le caractère d'Énée à la lumière des réflexions personnelles et des valeurs que prône Marc-Aurèle dans ses *Méditations.*
– Les prototypes littéraires de Didon. On pourra étudier les personnages de Phèdre dans l'*Hippolyte* d'Euripide et celui de Médée dans les *Argonautiques* d'Appollonius de Rhodes.
– On pourrait entreprendre une étude comparée du caractère de Turnus et de celui d'Achille dans *L'Iliade.*

Autres projets de recherche et sujets de discussion
– Les élèves de niveau avancé pourront aimer retracer la tradition de l'épopée littéraire dans la civilisation occidentale; le livre de C.M. Bowra, *From Virgil to Milton* (London, Macmillan, 1966), sera pour eux un guide précieux dans cette recherche.
– Comme dernier sujet de discussion, on pourra demander si une épopée fondée sur le concept du «destin national» est concevable dans la société canadienne d'aujourd'hui. Existe-t-il des précédents de ce genre au Canada ou aux États-Unis?

C. Apulée, *L'Âne d'or*

Édition suggérée
Apulée. *L'Âne d'or* ou *Les Métamorphoses.* Préface de Jean-Louis Bory, traduction et notes de Pierre Grimal, «Folio», Paris, Gallimard, 1975.

Éditions critiques
Apulée. *Metamorphoseis (IV, 28 – VI, 24). Le conte d'Amour et Psyché.* Édition, introduction et commentaire de Pierre Grimal, coll. «Érasme», n° 9, Paris, PUF, 1963.

Ce récit, l'un des plus attrayants de la littérature latine, n'est pas seulement, comme on sait, une belle histoire, mais apparaît à la réflexion fort complexe et riche de sens. Aussi, l'éditeur consacre-t-il la majeure partie de son introduction à l'examen des interprétations qui en ont été proposées. Cette mise au point, lucide et nuancée, fait une place au folklore, à la mythologie, au platonisme, aux influences littéraires et refuse avec raison les explications trop systématiques qui ne rendent pas compte du caractère composite de l'oeuvre.

Le commentaire est à la fois sobre et riche; une grande place y est faite, comme il convient, aux questions de langue et de style, mais nul aspect de l'oeuvre n'est négligé. Selon la nature du passage, les remarques portent sur la psychologie, les *realia,* la mythologie, les rites religieux. C'est un vrai régal que de relire avec un guide si averti un des plus authentiques chefs-d'oeuvre des lettres latines.

Apulée. *Métamorphoses, XI.* Édition, introduction et commentaire de J.C. Fredouille, «Érasme», n° 30, Paris, PUF, 1975.

Dans ce riche livre XI des *Métamorphoses* d'Apulée, on voit Lucius trouver enfin le salut, après les multiples aventures que lui a values sa malheureuse transformation en âne; ce salut est double puisque le héros non seulement retrouve sa forme humaine, mais encore, par sa conversion à la religion isiaque, assure aussi le salut de son âme. Texte justement célèbre car, outre qu'il nous fournit de précieux renseignements sur le culte isiaque, son caractère édifiant rompt apparemment avec le ton picaresque de tout le reste du roman. M. Fredouille le fait précéder d'une introduction où sont évoqués avec clarté et résolus de façon neuve et souvent heureuse les principaux problèmes qu'il pose.

Réagissant contre la tendance de la critique, qui cherchait surtout jusqu'ici à identifier Lucius avec Apulée et à voir dans le livre XI le récit autobiographique de la conversion de l'auteur lui- même, M. Fredouille montre que le ton du dernier livre des *Métamorphoses* n'est pas si différent de celui des livres précédents qu'on a prétendu. Le style continue sans rupture celui des aventures de Lucius : même goût de la rhétorique, des ornements, des jeux de mots, des descriptions. On y trouve même une certaine ironie, ou du moins une certaine distance, vis-à-vis de la religion isiaque (par exemple devant l'importance bourgeoise qu'accorde la déesse aux problèmes financiers), qui interdit de voir dans le livre XI le récit d'une conversion réelle de l'auteur lui-même. Se refusant à reconnaître dans ce livre les convictions personnelles d'Apulée (p. 25), M. Fredouille observe pourtant, à propos du héros des *Métamorphoses* : «Apulée lui a prêté quelques-unes des ses préoccupations majeures; Lucius incarne vraisemblablement une tentation ou une expérience de son créateur» (p. 30).

Ainsi débarrassé de tout l'aspect autobiographique et prosélytique que l'on prêtait à Apulée, M. Fredouille nous propose de chercher ailleurs la signification et l'intérêt du livre XI : Apulée y utilise un schéma littéraire bien connu en Grèce, l'intervention divine au dénouement du roman, parfois suivie de la consécration des héros à cette divinité par reconnaissance. Apulée a enrichi et renouvelé ce lieu commun du roman grec par l'intérêt évident qu'il portait à l'Égypte et à sa religion; cet intérêt n'est toutefois pas dû à une conviction personnelle de l'auteur, mais à sa curiosité intellectuelle : Lucius incarne une tentation ou une expérience de son créateur, sans pour autant se confondre avec lui. Définir cependant Apulée comme «philosophe platonicien» (c.f. p. 24, 25, 30) conduit à figer dans une attitude essentielle ce qui ne fut peut-être que tentation passagère, étape incertaine d'une évolution intellectuelle.

Bien documenté, abondant et divers, le commentaire répond heureusement dans l'ensemble à l'intention exprimée par l'auteur (p. 41) «d'éclairer un texte difficile à tous égards par de brèves remarques, de caractère différent selon les cas (langue et style, interprétation de la pensée et des faits, parallèles textuels, sources, etc.)».

Ouvrages de référence

Amat, J. «Sur quelques aspects de l'esthétique baroque dans *Les Métamorphoses*». *Revue des Études anciennes*, t. 74 (1972) : 107-152.

Le style baroque se manifeste dans la conception de l'art, rival de la nature, dans la technique picturale des *ekphraseis*, dans l'ambiguïté des images, des caractères et des situations, dans le sens du déguisement et de la composition échelonnée. Héritier de l'expressionnisme hellénistique, Apulée préfigure le baroque sévérien.

Beaujeu, Jean. «La religion d'Isis», dans *Les Grecs et les Romains*, p. 463-475. Coll. «Le trésor spirituel de l'humanité», Paris, Éditions Planète, 1967.

Contient le XIe livre des *Métamorphoses* d'Apulée (trad. de P. Vallette) et l'*Hymne à Isis* (stèle de Kymé), avec introduction succincte et annotations.

——— . «Sérieux et frivolité au IIe siècle de notre ère : Apulée». *Bulletin de l'association Guillaume Budé* (1975) : 83-97.

Les livres IV, 28 – VI, 24 et XI des *Métamorphoses*, oeuvre à la fois sérieuse et légère, sont plus particulièrement graves. L'étude de leur signification philosophique, de leur valeur symbolique et de leur charge mystique met en lumière l'objet permanent de la quête d'Apulée : l'accession à la contemplation divine, par étapes, avec l'aide de divinités secondaires et grâce à l'initiation.

Festugière, A.J. «Lucius and Isis», dans *Personal Religion among the Greeks*, p. 68-84. «Sather Classicial Lectures», 26, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1974.

L'auteur consacre un chapitre de ses conférences à une discussion des attitudes religieuses manifestées par Lucius dans *Les Métamorphoses*. Il étudie le thème de la *Fortuna* qui assure le triomphe d'Isis, constituant un lien entre le cours des aventures de Lucius et le livre XI. Il traite de l'importance des rêves et du concept de la vocation divine.

Il signale que l'idée de convoitise, d'appétit coupable, développée dans les *Métamorphoses* à la fois par la chute de Lucius et par le plaidoyer en faveur de la discipline dans le livre XI, est rare dans l'Antiquité et que l'importance accordée à la contemplation de la déesse est virtuellement unique.

——— . «Vraisemblance psychologique et forme littéraire chez les Anciens». *Philologica*, t. 102 (1958) : 21-42.

L'auteur émet la thèse que le manque de vraisemblance psychologique chez les Anciens n'atténuait guère le plaisir esthétique que procurait la forme littéraire propre à chaque genre. Parmi les textes qu'il cite à l'appui de cette thèse figure la prière d'actions de grâce de Lucius (*Mét.*, XI, 25) dans laquelle il examine les clausules et le parallélisme des phrases. La perfection formelle de cette prière, soutient le Père Festugière, contraste avec le cri passionné et spontané de réprobation qui l'introduit.

Fick, N. «Du palais d'Éros à la robe olympienne de Lucius». *Revue des Études latines*, t. 47 (1969) : 378-396.

Les représentations animales qui ornent l'entrée du palais d'Éros prennent une valeur liturgique au livre XI des *Métamorphoses*, où elles reparaissent dans les livres sacrés et sur la *stola olympiaca* de Lucius. La symbolique animale est révétaltrice du jeu des deux principes cosmiques fondamentaux féminin et masculin dans les *Métamorphoses*.

Grimal, P. «Le calame égyptien d'Apulée». *Revue des Études anciennes*, t. 73 (1971) : 343-355.

Que veut dire Apulée en nous confiant au début des *Métamorphoses* (I, 1, 1) que son livre a été écrit sur du papyrus d'Égypte, avec la pointe d'un roseau du Nil? Il nous confie que sa «milésienne» possède une couleur égyptienne, ce qui est une nouveauté dans l'histoire de ce genre, illustré autrefois par le Romain Sisenna.

La difficulté commence lorsque l'on essaie de discerner cette couleur égyptienne. Le livre XI, qui achève le récit, est évidemment égyptien, ou du moins égyptisant. Mais on peut se demander aussi, allant plus loin, si le reste du roman n'en offre pas de traces. Et, puisque la «milésienne» est constituée, essentiellement, par les dix premiers livres, cela justifierait mieux l'affirmation d'Apulée que les histoires qu'il nous conte sont écrites «d'une encre égyptienne».

Dans les deux épisodes – l'affaire du marché d'Hypata et l'aventure de Thélyphron, chargé de garder un mort – qui, semble-t-il, ne figuraient pas dans le récit de Lucius de Patras dont s'inspire Apulée, les éléments égyptiens semblent prédominants, alors que la sorcière Méroé et sa soeur Panthia dans le cas de la mort et de la résurrection de Socrate, histoire qui vraisemblablement se trouvait dans Lucius de Patras, font appel à des pouvoirs typiquement chamaniques. Cette opposition entre les deux magies, la magie égyptienne et bénéfique d'une part et l'autre, que l'on peut appeler «chamanique», pratiquée par les sorcières méchantes pour des fins inavouables, peut être considérée comme la raison qui a poussé Apulée à reprendre et à surcharger la «milésienne» de Lucius de Patras. Aux sorcières thessaliennes s'oppose la théurgie sacrée d'Isis, dont Apulée veut être, lui aussi, le «prophète».

——— . «La fête du rire dans *Les Métamorphoses* d'Apulée». *Studi classici in onore di Quintino Cataudella*, Catania, Fac. di Lett. e Filos, t. III (1972) : 457-465.

Hani, J. «*L'Âne d'or* d'Apulée et l'Égypte». *Revue de philologie*, t. 47 (1973) : 274-280.

Raisons de voir dans la métamorphose en âne du héros une épreuve initiatique intégrée à l'Isisme gréco-romain, mais camouflée, pour respecter la *disciplina arcani*, en une suite d'épisodes grotesques et libertins. À tout le moins, une transposition

littéraire et romanesque d'un schéma rituel où la réalité initiatique s'est dégradée en opération magique.

Lewis, Naphtali et Reinhold, Meyer, dir. *Roman Civilization, Sourcebook II: The Empire*. Éd. rév. New York, Harper & Row, 1966.

Mahé, J.-P. «Quelques remarques sur la religion des *Métamorphoses* d'Apulée et les doctrines gnostiques contemporaines». *Revue des sciences religieuses*, t. 46 (1972) : 1-19.

Dans une visée typologique, avec des sources gnostiques anciennement (comme Irénée) ou récemment connues (les évangiles gnostiques), l'auteur esquisse une comparaison systématique entre *Les Métamorphoses* et le gnosticisme contemporain. Sur quatre points : dualisme ontologique, existence d'un moi supérieur, mythe de la chute, erreur représentée comme un cauchemar, les ressemblances finissent par l'emporter et ne peuvent sans doute pas s'expliquer simplement par le néo-platonisme d'Apulée.

Martin, René. «Le sens de l'expression *asinus aureus* et la signification du roman apuléien». *Revue des Études latines*, t. 48 (1970) : 332-354.

Le véritable titre du roman semble bien avoir été *Asinus aureus*, cet adjectif désignant la couleur de l'âne : il s'agirait de l'âne roux qui, selon Plutarque, était pour les fidèles d'Isis l'incarnation des forces du mal. Apulée aurait donné ce titre à son roman pour indiquer aux initiés que c'était une oeuvre ésotérique, religieuse et isiaque.

Newmann, E. *Amor and Psyche: The Psychic Development of the Feminine.* Traduit en anglais par Ralph Manheim, New York, Pantheon Books, 1956.

Petit, Paul. *Histoire générale de l'Empire romain.* Paris, Éd. du Seuil, 1974.

Ruch, M. «Psyché et les quatre vertus cardinales (Apulée, *Mét.*, VI, 10-21)». *Information littéraire*, t. 23 (1971) : 171-176.

Hypothèse selon laquelle les quatre épreuves que doit subir Psyché sont destinées à lui faire acquérir les quatre vertus cardinales, dont la possession est signe de perfection. *Les Métamorphoses* sont donc d'inspiration à la fois stoïcienne et mystique; d'après elles, il ne peut y avoir de bonheur parfait sans immortalité, donc sans élévation à une vie supérieure; l'évolution s'acquiert par des expériences et des épreuves.

Schlam, C.C.«The Scholarship on Apuleius since 1938». *Classical World*, t. 64 (1971) : 285-309.

Walsh, P.G. *The Roman Novel.* Cambridge, Cambridge University Press, 1970.

Fournira à l'enseignant un excellent aperçu du style et de la thématique du roman d'Apulée.

Nature, origine et évolution du roman

Le roman est un genre tellement vaste qu'il est assez difficile de l'enfermer exactement dans une définition. C'est essentiellement un *récit*, il relève donc de la narration, dont il suit les principes et remplit toutes les conditions : unité d'action, unité d'intérêt, progression. C'est une *fiction*, autrement dit un sujet imaginé ou combiné avec des éléments divers pris dans la réalité. C'est aussi une *peinture de moeurs*, c'est-à-dire que l'auteur se propose de peindre un aspect supposé ou observé de la vie humaine, qu'il encadre son sujet dans un milieu social auquel il emprunte les traits et la couleur, quitte à les arranger selon sa fantaisie. L'auteur peut y ajouter une intention morale, philosophique, religieuse, politique, historique, scientifique ou autre. C'est, en somme, un document humain issu à la fois de l'imagination et de l'observation, qui représente la réalité plus ou moins idéalisée (J. Suberville, *Théorie de l'art et des genres littéraires*, p. 433-434).

Les contes milésiens, attribués à Aristide de Milet (vers 160 av. J.-C.), semblent avoir été les premiers vrais romans. Parmi ses successeurs, mentionnons *Théagène et Chariclée*, sous-titre des *Éthiopiques*, roman grec en dix livres du Phénicien Héliodore (IIIe siècle), *Daphnis et Chloé*, roman pastoral de Longus, de la même époque, *L'Âne*, ou métamorphose d'un homme en cet animal, de Lucius de Patras, le *Satiricon* de Pétrone, *Les Métamorphoses* ou *L'Âne d'or*, roman en onze livres d'Apulée (né vers 125 ap. J.-C.)

Le roman grec et romain, bien qu'il incorpore des traits caractéristiques des genres littéraires antérieurs tels que l'épopée, le mémoire, la biographie romancée et le documentaire de voyage, doit être considéré comme un nouveau phénomène littéraire de la fin du monde classique. Il fut créé comme une forme de divertissement littéraire pour les nombreux lecteurs cosmopolites du monde méditerranéen hellénisé et romanisé. Il se caractérise par le merveilleux, l'invraisemblable, le charme futile et le défaut de vérité humaine. L'épopée et la tragédie, avec leurs styles archaïques et leurs conventions, devinrent, de plus en plus, des genres académiques.

Au Moyen Âge, les romans sont un tissu d'aventures héroïques, comiques ou précieuses. Les romanciers de la Renaissance sont des conteurs. Au XVIIe siècle, le roman amorce une évolution intéressante qui va développer son caractère et sa forme de genre littéraire distinct. Au XVIIIe siècle, Lesage inaugure le véritable roman de moeurs; Marivaux prépare le véritable roman psychologique; l'abbé Prévost, avec *Manon Lescaut*, devient l'un des pères du roman moderne, tableau de moeurs, analyse psychologique, un véritable roman avec une histoire.

Montesquieu, Voltaire et Rousseau créent le roman philosophique, où la description satirique des moeurs et les scènes de passion dérobent la thèse. Le XIXe siècle consacre le triomphe du genre qui se développe «au point d'asorber à peu près tous les autres genres littéraires et de représenter, pour la plus grande partie du public, toute la littérature». C'est

que le roman présente «un caractére de généralité qui le rend apte à être compris presque immédiatement par toutes les sortes de public et dans toutes les langues», ce qui est à la fois le secret de sa force et de sa faiblesse (J. Suberville, *ibid.*, p. 449-451).

Projets de recherche et sujets de discussion
– À quelle époque le roman a-t-il acquis son autonomie dans la littérature occidentale? Existe-t-il des conditions semblables favorisant sa montée dans notre civilisation? On pourra demander à un élève de préparer une brève esquisse des origines du roman dans la littérature française; un autre pourra étudier celles du roman dans la littérature anglaise, italienne ou espagnole; et ainsi de suite.
– Le statut du roman dans notre société contemporaine serait aussi un bon sujet de discussion à proposer à la classe. On devrait souligner le fait que dans le monde ancien le roman n'a jamais atteint le statut de grande littérature, mais est demeuré un divertissement populaire qui n'était pas pris au sérieux par les critiques littéraires. (Existe-t-il quelque analogie avec d'autres genres modernes?)

Structure et forme de L'Âne d'or

Alors qu'il ne reste que des fragments du *Satiricon*, nous possédons le texte complet de *L'Âne d'or*, ce qui permet de saisir clairement l'unité et la suite logique des épisodes. L'élève constatera que le roman d'Apulée, avec son recours constant à la technique du conte dans le cadre du récit principal, n'a pas l'élan continu que nous apprécions dans le roman d'aujourd'hui. D'autre part, étant donné que la libération de Lucius est constamment placée devant nos yeux comme le point culminant du récit, le récit qu'en fait Apulée est une partie essentielle de son roman et non un simple procédé d'encadrement (comme c'est le cas, par exemple, dans le *Décaméron* de Boccace). On demandera aux élèves quelle est la fonction des contes qui ont été insérés dans la trame du récit principal. Sont-ils racontés simplement pour divertir le lecteur ou ont-ils aussi pour but de souligner les thèmes majeurs du roman dans son ensemble? l'intrigue de quelques-unes des histoires racontées dans *L'Âne d'or* (par exemple, l'histoire de Thélyphron, II, 20-30) n'est pas entièrement vraisemblable. Est-il possible qu'Apulée ait combiné différentes histoires provenant de sources différentes pour constituer de nouvelles histoires, visant principalement à produire des effets bizzares et terrifiants et négligeant les exigences de la cohérence et de la vraisemblance?

Le thème de L'Âne d'or

Y a-t-il dans le roman d'Apulée quelque chose qui ressemble à un thème sous-jacent (social, psychologique ou religieux)? Ou bien s'agit-il d'une histoire amusante, à laquelle l'auteur aurait accroché le récit d'une conversion religieuse pour lui donner une fin respectable? Est-il possible de réconcilier la légèreté d'esprit avec laquelle Apulée commence son récit avec la gravité de la conversion religieuse qui fait l'objet du dernier épisode? Il n'est pas étonnant alors que certains spécialistes des études classiques attribuent au début du roman une origine antérieure et distincte des deux derniers chapitres. Les élèves peuvent débattre cette hypothèse.

Le caractère et l'expérience de Lucius

Apulée présente *L'Âne d'or* comme un roman autobiographique. Devons-nous prendre cette prétention au sérieux, même si nous considérons ce roman comme une autobiographie de caractère spirituel ou psychologique plutôt qu'événementiel? Pouvons-nous dire que la curiosité de Lucius – son désir de s'impliquer dans les arts magiques – et ses relations sexuelles avec la jeune esclave Photis sont les causes de sa mésaventure? Lucius est-il obsédé par un sentiment de faute et de culpabilité tout le long du roman? L'attrait avec lequel Lucius raconte son aventure sentimentale avec Photis et les relations sexuelles des autres donne l'impression que son sens du péché est très limité. Ainsi, si nous considérons *L'Âne d'or* comme une espèce d'autobiographie spirituelle, il nous faudra reconnaître la perspective que Lucius maintient à travers la plus grande partie de son récit; nulle part, en évoquant son passé, le héros ne bat sa coulpe avec la douleur qui oppresse saint Augustin dans ses *Confessions*.

L'histoire d'Amour et Psyché

De nouveau, il faut nous demander si l'histoire d'Amour et Psyché est simplement un joli conte divertissant, raconté pour lui-même, ou si elle revêt un sens psychologique ou philosophique profond. Les commentateurs anciens voyaient dans cette histoire une allégorie néo-platonicienne du cheminement de l'âme s'arrachant au monde matériel et s'acheminant vers l'illumination spirituelle et la libération finale. E. Newmann y découvre la perspective de la psychologie des profondeurs de Jung. On discutera du bien-fondé et des limites de ces deux démarches avec la classe. Malgré le penchant pour la pensée néo-platonicienne que manifeste Apulée dans d'autres oeuvres, telles que *De Dogmate Platonis*, l'interprétation néo-platonicienne n'explique pas les ornements folkloriques et rhétoriques de *L'Âne d'or*.

Projets de recherche
Un ou plusieurs élèves pourraient entreprendre une recherche sur les parallèles folkloriques de l'histoire d'Amour et Psyché. P.G. Walsh et E. Newmann présentent de bonnes suggestions pour de plus amples lectures à ce sujet. L'opéra de Purcell, *Dido and Aeneas*, et l'opéra de Berlioz, *Les Troyens*, seront à la fois divertissants et profitables.

La conversion de Lucius au culte d'Isis (livre XI)
F. Cumont fournit l'arrière-plan indispensable du culte d'Isis. On pourra aussi consulter, comme source principale, le *De Iside* de Plutarque (disponible dans la collection «Loeb») et examiner jusqu'à quel point la conversion de Lucius au culte d'Isis peut être comparée à n'importe quelle autre conversion religieuse. La religion chrétienne a-t-elle pour ses convertis de semblables exigences doctrinales, sociales, psychologiques et matérielles ou est-elle beaucoup plus radicale? (Voir à ce sujet Luc, IX, 37-62.) Y-a-t-il quelques ressemblances entre les enseignements du culte d'Isis et ceux du christianisme? On étudiera avec soin la prière de Lucius à Isis et l'épiphanie de la déesse pour y discerner ce qu'elles révèlent sur les doctrines du culte isiaque. Les élèves remarqueront probablement que l'initiation au culte d'Isis comportait un ensemble de rites (et peut-être de mystification) que l'Église du Christ n'impose pas à ses convertis et qu'il fallait aussi une certaine aisance pour être en mesure du subvenir aux dépenses qu'entraînait cette initiation.

On demandera de nouveau aux élèves jusqu'à quel point les deux derniers chapitres jettent de la lumière sur la signification globale du roman et quel rapport il y a entre ces deux livres et les livres précédents.

Discussion
- Y a-t-il quelques ressemblances (au point de vue des exigences doctrinales, liturgiques ou sociales et matérielles) entre le culte d'Isis et quelques-uns des cultes orientaux qui ont effectué récemment une percée dans notre société?

Autres projets de recherche et sujets de discussion
- Quelle sorte d'image de la paix romaine se dégage de *L'Âne d'or* avec ses histoires d'exploitation, de brigandage, de violence, etc.? Faut-il prendre ces histoires au sérieux ou pouvons-nous y voir un certain degré d'exagération propre au genre romanesque?
- Différents aspects de la société de l'Empire romain (conditions économiques, esclavage, autorités militaires, divertissement de la masse) pourront être étudiés. On consultera à ce sujet le chapitre «Les derniers Antonins (161-192)», dans Paul Petit, *Histoire générale de l'Empire romain,* p. 297-324 ou le recueil de Naphtali Lewis et Meyer Reinhold, *Roman Civilization, Sourcebook II: The Empire.*

II. Quand le coeur se livre : étude de la poésie lyrique en Grèce et à Rome

A. La poésie lyrique en Grèce

Éditions suggérées
(Il n'existe pas présentement en librairie d'anthologie française satisfaisante sur les poèmes élégiaques grecs.)

Archiloque. *Fragments.* Texte établi par Fr. Lasserre, traduit et commenté par André Bonnard, «CUF», Paris, Les Belles Lettres, 1958.

Pindare. *Oeuvres.* T. 1, *Olympiques.* Texte établi et traduit par A. Puech, Paris, Les Belles Lettres, 1970.

——. *Olympiques.* Éd. bilingue, trad. par C. Clair, *et al.,* coll. «Ducros», n° 10, Paris, Nizet, 1971.

Théognis. *Le Premier livre.* Édité avec un commentaire par B.A. Van Groningen, Amsterdam, Moord-Hollandsche Vitgevers Maatschppij, 1966. (Cette édition étant peu courante, on pourra se servir de Théognis, *Poèmes élégiaques*, édité par J. Carrière, «CUF», Paris, Les Belles Lettres, 1975.)

Ouvrages de référence
Archiloque. Sept exposés et discussions. «Entretiens sur l'Antiquité classique de la Fondation Hardt», t. 10, Vandoeuvres-Genève, Fondation Hardt, 1964.

Important recueil. La situation d'Archiloque au milieu du VIIe siècle avant J.-C. (dates, milieu social, circonstances historiques) est bien élucidée par J. Pouilloux et N.M. Koutoleon. Les communications d'A. Scherer et de K.J. Dover portent sur la constitution des genres littéraires : vis-à-vis de l'épopée (et de la poésie didactique), il semble que ïambes, distiques élégiaques, rythmes éoliens n'ont pas été, à l'époque archaïque, réservés à des genres aussi spécifiquement distincts que ceux qui apparaîtront plus tard. C'est en ce sens qu'Archiloque a été célébré comme un autre Homère, l'origine de toute poésie qui n'était pas épique-didactique. Dans quelle mesure peut-on parler chez Archiloque d'une poésie personnelle? De pénétrantes observations de B. Snell et de K.J. Dover donneraient à croire que la part de la confidence est moindre et celle de la stylisation sensiblement plus grande qu'on ne l'a cru parfois.

Babut, D. «Simonide moraliste». *Revue des Études grecques*, t. 88 (1975) : 20-62

Les ambiguïtés du poème à Scopas (fragment 4 Diehl) s'expliquent par les circonstances de sa composition et par le fait que Simonide utilise le vocabulaire traditionnel pour exprimer un point de vue nouveau. Le fragment 37 D, dans lequel il transforme profondément, par des retouches en apparence insignifiantes, un apologue d'Hésiode, confirme cette conclusion et fait mieux comprendre l'originalité de sa réflexion morale.

Bonnard, A. «Sappho de Lesbos, dixième Muse», dans *La civilisation grecque*, t. 1, p. 93-112. «Le Monde en 10/18», 74-75, Paris, Union générale d'éditions, 1962.

Carrière, J. «Introduction à Théognis». *Pallas*, 18 (1971) : 3-30.

Théognis et son oeuvre, sa morale, le texte des élégies, la tradition; principes pour une édition.

Defradas, J. *Διορθῶφει λόγοη*. La septième Olympique, dans *Serta Turyniana: Studies in Greek Literature and Paleography in Honour of Alexander Turyn*, édité par G.L. Heller, p. 34-50. Urbana, University of Illinois Press, 1974.

Analyse de la VIIe Olympique. L'expression *Διορθῶφει λόγοη*, au vers 21, signifie rétablir, remettre en ordre et s'applique à Tlepolemos et aux trois épisodes du mythe dans le poème.

Duchemin, J. «Le mythe du déluge retrouvé dans des sources grecques». *Revue de l'histoire des religions*, t. 189 (1976) : 142-144 (résumé).

Dans le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle et certains poèmes de Pindare.

———. «L'usage comparé du mythe chez Bacchylide et chez Pindare». *Bollettino dell' Istituto di Filologia greca dell' Università di Padova*, 1974 : 180-193.

Même dans les poèmes de Pindare où il n'y a pas de mythe proprement dit, le tissu poétique est plein d'allusions mythiques qui y sont enchâssées comme des joyaux. Les grands mythes, eux, sont comme des clés de voûte, soutenant et structurant l'ensemble de l'architecture poétique. Chez Bacchylide, au contraire, les mythes sont totalement isolés : on pourrait les enlever ou les déplacer sans dommage. Des conclusions semblables s'imposent en ce qui concerne le contenu des mythes, la profondeur de la réflexion, la hauteur de vues. La poésie de Bacchylide, toujours gracieuse, aimable, frise souvent la rhétorique et la banalité. Pindare exprime une inspiration authentique dont l'une des sources se situe sans doute dans le Proche-Orient.

Effenterre, H. van. «Solon et la terre d'Éleusis». *Revue internationale des droits de l'Antiquité*, t. 24 (1977) : 91-130.

L'analyse de la carrière de Solon en tant que chef militaire et politique montre qu'il n'est pas à l'origine de la démocratie athénienne et qu'il est très adapté à un État aristocratique. Législateur, il a réalisé pour Athènes une oeuvre de transcription des règles de droit suivant l'évolution des moeurs, mais ne la révolutionnant pas. Patriote, il a voulu restaurer l'intégrité territoriale de l'Attique. Poète et sage, il a cherché à rétablir la concorde et l'unité civiques. Il n'est donc pas l'instigateur de la cité démocratique que deviendra Athènes ultérieurement.

Komornicka, A.M. «La notion du temps chez Pindare». *Éôs*, t. 64 (1976) : 5-15.

Comme Anaximandre et Bacchylide, Pindare voit le Temps, personnifié ou non, comme intimement lié à *Δίκη* et *ἀδικία*, révélateur du vrai et du faux. Cependant, son pouvoir n'est pas sans limites, car tout acte humain est irrévocable. Le Temps punit et récompense, fait sombrer dans le malheur et comble de biens, enseigne aux hommes la volonté des dieux et leur dispense le savoir, demeurant pour toujours l'intermédiaire entre la divinité et l'être humain.

Lasserre, F. «Ornements érotiques dans la poésie lyrique archaïque», dans *Serta Turyniana: Studies in Greek Literature and Paleography in Honour of Alexander Turyn,* édité par G.L. Heller, p. 5-33. Urbana, University of Illinois Press, 1974.

Relevé des conventions dans l'usage du langage érotique dans la poésie archaïque grecque, principalement dans la poésie d'Alcman, d'Ibycus, de Pindare et de Sappho.

Mora, Édith. *Sappho, histoire d'un poète et traduction intégrale de l'oeuvre.* Paris, Flammarion, 1966.

Contient, à côté de bavardages excessifs, une traduction utile et une importante bibliographie.

Newman, F.S. et J.K. «L'unité musicale dans les *Odes* de Pindare : la deuxième *Néméenne*». *Études classiques,* t. 42 (1974) : 3-12.

Les *Odes* ont une base musicale et elles sont constituées de mythes. La structure concentrique des mots, des pensées et même du nombre de mots définit l'unité de la IIe *Néméenne.*

Péron, J. *Les images maritimes dans Pindare.* «Études et commentaires», 87, Paris, Klincksieck, 1974.

Thèse de doctorat d'État soutenue en 1971. Partant du principe que «le lyrisme se caractérise, d'une façon générale, par la décadence de la comparaison et l'usage constant de la métaphore» (p. 10), J. Péron trouve dans les images maritimes un domaine privilégié : elles ont, chez Pindare, valeur d'exemple. En deux parties (I. «Le navire», avec le voyage en mer; II. «La nature», avec le vent, la mer, la vague, la tempête), il analyse les textes où s'insère une métaphore, plus ou moins «filée», et souvent l'étude d'une image s'élargit en commentaire de l'ode, tel le commentaire à partir du filet et du liège pour la *IIe Pythique* (p. 158-163). Certaines images ont une portée morale et religieuse que l'auteur fait ressortir avec bonheur : le «vaisseau de la cité» (p. 119, n° 1; p. 335), le «dieu pilote» (p. 121-137), le «pilote intérieur» (p. 137-143).

Stefos, A.A. « Les amours d'Apollon dans l'oeuvre de Pindare». *Platon,* t. 27 (1975) : 162-181.

Dans *Olympiques*, VI, Pindare raconte les amours d'Apollon et d'Evadné et l'origine des Iamides; dans *Pythiques*, IX, nous trouvons la légende charmante d'Apollon et de Cyrène tandis que *Pythiques*, III, contient l'histoire pathétique de Kronis et de son fils Asklépios. D'autres femmes et un homme sont

également évoqués par Pindare comme ayant été aimés d'Apollon. Bien que certains de ces mythes s'inspirent du *Catalogue des femmes* d'Hésiode, l'ensemble de ces récits porte le cachet inimitable de Pindare.

Introduction

On traitera des points suivants :

1. les facteurs favorisant la naissance de la poésie lyrique individuelle dans la Grèce antique;
2. l'importance de l'accompagnement musical;
3. les différentes formes métriques :
a) le sénaire iambique et ses variantes;
b) la strophe élégiaque;
c) la diversité des formes. On fera mention de la multiplicité des genres lyriques et de la complexité des formes les plus élaborées (par-dessus tout, le lyrisme choral). On signalera aussi brièvement aux élèves que le mètre grec ancien, comme le mètre latin classique, est fondé sur la quantité plutôt que sur l'accent.

Extraits des grands poètes lyriques grecs

L'étude des poètes suivants est particulièrement appropriée pour les classes du cycle supérieur. On a aussi indiqué de quels points de vue chaque poète peut être abordé.

Archiloque (1er quart du VIIe s. av. J.-C.) fut le premier poète grec à faire de ses sentiments, de ses impressions et de ses émotions personnelles l'objet de ses poèmes. Au point de vue social aussi, un souffle nouveau anime sa poésie. Si l'on ne trouve dans les fragments conservés aucune revendication formelle, on sent pourtant que ce bâtard à la vie dure n'a cessé de regimber contre le privilège, à ses yeux sans doute injuste, des nobles et des riches pareils à Lycambe.

Chez lui déjà, enfin, se vérifie l'un des caractères essentiels de la poésie lyrique grecque : chaque poème constitue l'expression d'une réaction affective, violente ou mesurée, passionnée ou empreinte de raison, mais, dans tous les cas, il est destiné à amorcer un dialogue; il s'adresse à quelqu'un, il n'est pas un monologue introspectif!

Théognis est un homme de parti, doctrinaire et fanatique. La révolution populaire qui s'était produite dans sa jeunesse à Mégare, vers 570 avant J.-C., l'avait horrifié. Pour lui les démocrates représentent le mal absolu.

Pindare : le lyrisme choral

Pindare naquit vers 528 avant J.-C. dans un bourg voisin de Thèbes. Il a vingt ans quand il compose en l'honneur du jeune coureur Hippocléas, vainqueur aux jeux de Delphes, une ode qui est devenue, dans le recueil de ses *Épinicies,* la *Xe Pythique.* Il y avait comme un accord préétabli entre le culte appollinien, empreint d'une sereine majesté et l'esprit grave et religieux du poète. Pindare, comme tous les poètes célèbres, voyagea beaucoup. Il se rendait fréquemment à Delphes, à Olympie, à l'isthme de Corinthe et à Némée au moment des grands jeux et il fut certainement spectateur de plusieurs des victoires qu'il célèbre dans ses *Épinicies.* Il se faisait une très haute idée de la dignité et de la mission du poète, qui doit parler d'égal à égal aux grands de ce monde, avec une entière franchise. C'est pourquoi il ne se prive pas de mêler aux éloges qu'il leur adresse, des conseils, des avertissements, voire des blâmes.

Pindare excella dans tous les genres lyriques, mais les seuls poèmes qui nous sont parvenus complets (si l'on peut dire, car la musique est perdue) sont des *Épinicies,* ou odes triomphales, groupées en quatre livres dont chacun correspond à l'un des grands jeux panhelléniques. Il y emploie presque toujours la triade de Stésichore : strophe, antistrophe, épode. En moyenne, les *Épinicies* sont faites de quatre ou cinq triades. La structure de la strophe et de l'épode diffère avec chaque poème et les types de vers sont infiniment variés.

La *VIIe Olympique* est l'une des plus vantées des connaisseurs. Elle mérite bien de retenir l'attention d'une classe de niveau avancé. Tout ce qu'il y a de meilleur et de plus caractéristique de Pindare se trouve réuni dans cette *Épinicie.* Elle célèbre la victoire remportée par Diagoras à l'épreuve de boxe de la 79e Olympiade, c'est-à-dire en 464 avant J.-C. Pindare avait alors environ cinquante-quatre ans. Elle est faite de cinq triades. Sous réserve de certains enjambements de la fin de l'une sur le début de l'autre, on peut dire que la première sert d'introduction et nomme Diagoras, dont la victoire est l'occasion du poème; que les trois suivantes développent, mais en sens inverse de l'ordre chronologique, les trois étapes de l'histoire fabuleuse de Rhodes; qu'enfin, la cinquième et dernière revient à Diagoras et appelle sur lui la protection de Zeus. On attirera l'attention des élèves sur le superbe prologue avec son image du toast nuptial, l'évocation centrale de l'histoire fabuleuse de Rhodes (voir au sujet de cette légende Edmond Pognon, *Esthétique de la pensée. La Grèce, sa littérature, son génie, son histoire,* t. I, p. 323-333), l'éclat des images (le soleil, la lumière, l'or, la mer, les fleurs, etc.), qui confèrent au poème pour une large part sa fluidité et son unité fondamentale. On relèvera aussi dans ce poème l'aspect moralisateur typique de la poésie de Pindare : de brèves remarques sur le danger qui guette tout homme de commettre des erreurs et des fautes et sur l'incertitude de la condition humaine jettent dans cette ode triomphale une note de modestie.

B. La poésie lyrique à Rome

Éditions suggérées

(Il n'existe pas présentement en librairie d'anthologie française satisfaisante sur les poèmes élégiaques latins.)

Catulle, *Catulli Carmina.* Édité par Henry Bardon, «Collection Latomus», n° 112, Bruxelles, Latomus, 1972. On pourrait aussi utiliser l'édition de G. Lafaille (Catulle. *Poésies.* «CUF», Paris, Les Belles Lettres, 1932).

Horace. *Oeuvres (Odes, Chant séculaire, Épodes, Satires, Épitres, Art poétique).* Édité par F. Richard, Paris, Garnier-Flammarion, nº 159.

Ovide. *Les Amours.* Texte établi et traduit par Henri Bornecque, «CUF», 2e édition, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

Ovide. *Les Amours. L'art d'aimer. Les remèdes d'amour. De la manière de soigner le visage féminin.* Trad. par E. Ripert, «Classiques», série A, Paris, Garnier, 1957.

Properce. *Élégies.* Texte établi et traduit par D.S. Paganelli. «CUF», Paris, Les Belles Lettres, 1964.

Tibulle. *Élégies.* Trad. par M. Ponchont, «CUF», Paris, Les Belles Lettres, 1968.

Ouvrages de référence

André, Jean-Marie. «Les *Odes romaines* : mission divine, *otium* et apothéose du chef», dans *Hommages à M. Renard*, t. I, p. 31-46. Bruxelles, Latomus, 1969.

Dans les *Odes romaines*, Horace définit la mission du chef par une sorte de traité théologico-politique. Il replace les vertus militaires et familiales sous le patronage des dieux; mettant en parallèle le poète inspiré et le chef inspiré, il montre que l'*otium* d'Auguste est source de renouvellement intellectuel et de recueillement politique; enfin, dans une assimilation constante d'Auguste à Romulus, justifiée par leur communauté d'attributs et d'inspirations, il montre qu'Auguste goûte les joies que la théologie épicurienne assigne aux dieux : une éternité de paix et d'indifférence.

Bardon, H. «Catulle et ses modèles poétiques de langue latine». *Latomus,* t. 16 (1957) : 614-627.

Catulle ne s'est pas borné à imiter les Grecs : son oeuvre prolonge celle des anciens poètes latins. Ainsi il a bénéficié des tentatives de stylistes des poètes comiques, en particulier de Plaute et de Térence, comme de la lucidité plus ou moins pénétrante de leur psychologie. Il a surtout subi l'action d'Ennius par contraste, par le désir de s'opposer à une personnalité forte, illustre et, sur beaucoup de points, éloignée de lui. À Lucilius, il doit un encouragement à assujettir la littérature à l'expression de la vie intérieure, à ne pas exclure de la poésie la rudesse des pensées et le cynisme des termes. Lutatius lui apprend à recréer l'alexandrinisme. Il s'inspire de quelques tentatives de Valerius Aedituus et apprécie chez Laevius des raffinements d'artiste.

_____ . «La loyauté dans l'amour, de Catulle à *Zabriskie Point*», dans *Valeurs antiques et temps modernes*, p. 115-125. «Les Conférences Georges P. Vanier», 1970-71, Ottawa, éd. de l'Université d'Ottawa, 1972.

La loyauté entre amants était une notion complexe. Souvent les mêmes mots employés pour exprimer le concept recouvraient des notions différentes. Les amoureux anciens, comme les amoureux modernes, s'efforçaient de se définir et de réaliser leurs aspirations dans des relations qui obéissaient à leur propre code de morale, souvent en opposition regrettée avec la loi conventionnelle.

_____ . *Propositions sur Catulle.* «Collection Latomus», nº 118, Bruxelles, Latomus, 1970.

Une idée gouverne ces *Propositions* : «Catulle ne cherche pas tant à faire oeuvre d'art qu'à exprimer ce qu'il ressent», et, sous des formes variées, cette thèse est reprise dans chaque chapitre à propos des mots, des constructions, des images, puis des sujets et des contenus.

Conduit par sa thèse, M. Bardon découvre dans les insultes, scatologiques ou obscènes, qui ornent la plupart des épigrammes de Catulle «une sincérité», «une forme de tendresse» (p. 71) et même «la forme d'une morale ... les outrances traduisant une sorte de pureté, non pas la morale traditionnelle, mais une morale vraie» ... (p. 73).

Alors que la thèse générale de ces *Propositions* est que les vers de Catulle traduisent une expérience vécue, le chapitre X présente la thèse inverse : les vers précèdent l'expérience, la suscitent, la créent.

Boucher, J.P. « Place et rôle de la religion dans les *Élégies* de Properce», dans *Mélanges de philosophie, de littérature et d'histoire ancienne offerts à Pierre Boyancé*, p. 79-109. Coll. «École française de Rome», t. 22, Rome, École française de Rome, 1975.

Buchert, B.T. «The Reasons for Ovid's Banishment». *Akroterion*, t. 19, 1 et 2 (1974) : 44-49.

Ovide a été banni parce que son *Art d'aimer* s'attaquait à l'idéal du mariage, de la parenté légale et au rétablissement de la religion d'État qu'Auguste défendait.

Catulle. *Poésies.* Texte traduit par Alfred Ernout, «Les Grandes aventures de l'Antiquité classique», coll. de trad. franc. publiée par l'Ass. G. Budé, Paris, Les Belles Lettres, 1964.

Biographie succincte mais judicieuse de Catulle. Traduction abolument nouvelle due à la plume alerte d'A. Ernout. Grâce à des titres dont l'invention n'a pas dû toujours être facile, les poèmes se détachent mieux de l'ensemble, prennent plus de personnalité. Chacun est traduit dans le ton qui lui est propre, en un français d'une sobre verdeur quand il le faut. Une introduction de huit pages présente l'auteur et son oeuvre. Des notes rejetées en fin de volume élucident les points obscurs.

Elliot, A.G. «*Amores*, I, 13 : Ovid's Art». *Classical Journal*, t. 69 (1973) : 127-132.

Le génie d'Ovide est démontré par la manière avec laquelle il transforme un bien commun, le désir de flâner dans son lit le matin, en une prière (*suasoria*) élégante et spirituelle à l'adresse d'Aurore pour qu'elle retarde son arrivée.

Evrard-Gillis, J. «Le jeu sur la personne grammaticale chez Catulle». *Latomus*, t. 36 (1977) : 114-122.

À l'intérieur d'un même poème, Catulle se désigne lui-même aux 1re, 2e ou 3e personnes, s'impliquant directement dans le cours du texte ou au contraire se considérant comme le personnage d'un univers représenté. Ces procédés expriment de manière délibérée des plans de généralité ou de subjectivité, de réflexion ou de sensation.

Germain, F. *L'art de commenter un poème lyrique. De l'inspiration et du style lyriques avec applications à la composition française.* «Expliquez-moi», Paris, Foucher, [s.d.].

Granarolo, J. «Catulle, poète de la contestation juvénile». *Revue de la Franco-ancienne,* nº 161 (1968) : 597-610.

Tandis que dans le domaine poétique Catulle a toujours mené la bataille contre les tenants de la vieille poésie annalistique, il a, en ce qui concerne les normes de vie, d'une part attaqué le puritanisme, mais aussi assuré la promotion de la femme, ce qui l'amène à chercher une référence de valeur universelle qu'il trouve par un retour à la tradition.

______ . «Catulle et le mythe». *Annales de la Faculté des Lettres de Nice*, nº 21 (1974) : 193-230.

À travers les nombreuses et suggestives données mythiques de son oeuvre, Catulle apparaît lancé dans une quête éperdue, pleine d'espérances, mais aussi de cruelles désillusions, du maximum (ou minimum) de bonheur humainement possible.

______ . *L'oeuvre de Catulle. Aspects religieux, éthiques et stylistiques.* Paris, Les Belles Lettres, 1967.

L'auteur s'écarte du portrait traditionnel que la critique trace de Catulle en reconnaissant chez lui la dualité de son inspiration : d'une part, une sensibilité frémissante accessible à tous les transports de la passion, haine et amour, sympathie et antipathie, exultation et désespoir – c'est l'aspect lyrique et spontané qui s'exprime en hendécasyllabes ou en iambes – et de l'autre, une poésie savante et impassible inspirée des modèles alexandrins, où seule entre en jeu la préoccupation de gagner par la perfection de l'art la réputation de *doctus* que lui décerna la nouvelle école. M. Granarolo s'est efforcé de trouver dans cette dualité apparente une unité fondamentale, c'est l'objet de la première partie.

On notera dans la seconde partie, «Aspects éthiques» (p. 168-249), le plaidoyer contre les griefs de brutalité, pornographie, amoralisme (p. 160-200) et le débat sur l'épicurisme de Catulle (p. 205-224). À propos des épigrammes dont les obscénités brutales risquent de cacher la réalité, M. Granarolo montre ce qu'il y a en elles de la vieille *diffamatio* italique et marque fortement les limites de cet amoralisme prétendu, qui n'est bien souvent qu'une réaction à une certaine hyprocrisie. Pour lui, d'autre part, l'engagement sentimental du poète n'a rien à voir avec la conception épicurienne de l'amour. L'évolution de Catulle qui «va de l'émancipation néotérique aux normes de la tradition» permet de mesurer l'empire que Rome a su garder en fait sur le jugement moral de ses révoltés.

Dans son dernier chapitre, «Aspects stylistiques», M. Granarolo met en valeur ce qu'il appelle les systèmes d'images et leur tension rythmique ainsi que l'importance accordée au tour interrogatif (p. 310-373), forme expressive qui s'accorde bien avec le tempérament passionné de Catulle et la violence de ses affections.

Grimal, P. *Horace*. «Écrivains de toujours», Paris, éd. du Seuil, 1965.

Ouvrage aussi solide que brillant et qui renouvelle la lumière sur plus d'un problème.

______. *Le lyrisme à Rome*. Paris, PUF, 1978.

Ouvrage fondamental pour cette partie du cours. L'auteur, dans son introduction (p. 10-20), esquisse l'histoire du lyrisme grec, puis dans une série de onze chapitres étudie successivement les plus anciennes formes du lyrisme latin (p. 31-50), le lyrisme dans le théâtre archaïque (p. 51-74), les débuts du lyrisque «savant» (p. 75-90), l'oeuvre de Catulle (p. 91-114), l'élégie, de Gallus à Ovide (p. 115-141), la bucolique, de Virgile à Calpurnius et Siculus Némésien (p. 143-168), Horace et ses amis (p. 169-195), le lyrisme d'apparat (p. 197-216), la fortune romaine de l'épigramme (p. 217-237), le lyrisme «mineur» (p. 239-266) et les épigones (p. 267-294).

«Cet essai qui a pour objet de replacer le lyrisme dans l'ensemble de la poésie grecque et latine» présente un double intérêt. Il apparaît tout d'abord comme une histoire de la poésie lyrique et des inspirations qui lui ont donné corps en des genres divers, depuis les prières archaïques, formules rituelles, éloges funèbres, chants de soldats, jusqu'aux jeux savants des *poetae novelli* et de leurs successeurs des IIIe et Ve siècles après J.-C., en passant, bien sûr, par le lyrisme dramatique, l'élégie, la bucolique et l'épigramme; c'est un vaste panorama que le lecteur retrouvera ou découvrira avec plaisir. On saura gré à l'auteur d'avoir multiplié les citations (avec traduction) et de les avoir accompagnées d'un commentaire particulièrement éclairant. Comme il se doit, Catulle, Tibulle, Properce, Ovide, Horace et Virgile sont aux places d'honneur.


Musée royal de l'Ontario

Au-delà de l'histoire littéraire, M. Grimal nous invite à suivre une réflexion sur l'essence même du lyrisme. La poésie lyrique, écrit-il, est par excellence le langage d'un témoin qui s'exprime à l'origine au nom d'un groupe, s'appuyant alors sur les mythes, mais bientôt témoin privilégié et unique. Langage expressif, relevant de la spontanéité populaire ou de la recherche savante, dont les rythmes s'accordent aux sujets traités et se modèlent sur les mouvements de la pensée et de l'âme. Ainsi se diversifient les genres lyriques et se dessinent les individualités poétiques à travers les multiples combinaisons rythmiques dont l'auteur présente toujours la valeur avec beaucoup d'exactitude et de finesse. On appréciera en particulier les belles pages consacrées à la comparaison du génie musical de chaque langue, le grec, langue de la lyre dont les percussions rythment le schéma accentuel, le latin, langue de la flûte dont les modulations soulignent le cours varié des intonations. (p. 33-37).

Hellegouarc'h, J. «Aspects stylistiques de l'expression de la tristesse et de la douleur dans les poèmes ovidiens de l'exil», dans *Ovidianum. Acta conventus omnium gentium ovidianis studiis fovendis*, p. 325-340. Bucarest, Typis Univ., 1976.

Étude des procédés relatifs à l'emploi de mots et de formules dans leur rapport avec la structure de la phrase, notamment exclamations ou formules de style pathétique, souvent en tête de vers, constructions anaphoriques, répétitions, zeugma, allitérations, et étude des procédés métriques, comme la séparation en deux mots des brèves du dactyle ou le recours à la ponctuation bucolique.

Herescu, N.I. «Catulle et le romantisme». *Latomus*, t. 16 (1957) : 433-445.

La poésie de Catulle réunit la majorité, sinon la totalité, des caractères considérés comme propres à la production romantique : dans ses pièces lyriques, conception de l'amour mystérieux, unique, délicat, générateur de souffrance; dans ses pièces politiques, attitude frondeuse d'opposition; dans son esthétique, recherche du rare, du nouveau, de l'exotique.

Highet, Gilbert. *The Classicial Tradition*. Éd. rev., New York, Oxford University Press, 1967.

Holleman, A.W. «*Femina virtus!* Some New Thoughts on the Conflict Between Augustus and Ovid», dans *Ovidianum. Acta conventus omnium gentium ovidianis studiis fovendis*, p. 341-355.

La conception d'Ovide de la morale et de l'amour est en complète opposition avec celle qu'Auguste prétend instaurer dans sa législation de 18 avant J.-C.

Lebègue, F. «Horace en France pendant la Renaissance». *Humanisme et Renaissance*, t. III (1936) : 141-164, 289-308, 384-412.

Lavedan, P. *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*. 3e éd. rev. et mise à jour, Paris, Hachette, 1952.

Marache, R. «La révolte d'Ovide contre Auguste», dans *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, p. 412-419. Publ. à l'occasion du bimillénaire de la naissance du poète par N.L. Herescu, Paris, Les Belles Lettres, 1958.

Ovide. *Tristes*. Texte établi et traduit par J. André, «CUF», Paris, Les Belles Lettres, 1968.

Dans son introduction, J. André traite des motifs de l'exil (p. VII-XVI), de la peine elle-même, de la date du départ, de la vie d'Ovide à Tomes, de la rédaction des *Tristes* et de leurs destinataires.

Ovidianum. Acta conventus omnium gentium ovidianis studiis fovendis. Bucarest, Typis Univ., 1976.

Quinn, K. *The Catullan Revolution*. Éd. rev., Ann Arbor (Michigan), University of Michigan Press, 1969.

Sabot, A.F. «Ovide. De l'amour de la poésie à la poésie de l'amour». *Information littéraire*, t. 28 (1976) : 125-129.

Résumé de sa thèse.

——— . *Ovide, poète de l'amour dans ses oeuvres de jeunesse*. Paris, Ophrys, 1977.

Ovide met-il en oeuvre quelques aspects d'un répertoire constitué ou exploite-t-il des expériences personnelles? Dans sa conclusion, A.F. Sabot s'efforce de cerner cet insoluble problème et fait preuve d'une flexibilité de pensée sans doute impossible à appliquer à l'ensemble de son texte. Dans les pages qui traitent de l'identification de Corinne et de la thèse qu'a soutenue R. Verdière (p. 451-456), la démarche est plus nette. Il procède aussi avec plus de liberté et d'aisance lorsqu'il définit la conception qu'Ovide a eue de l'amour; il n'hésite pas à repousser les poncifs traditionnels et présente d'Ovide une image beaucoup plus complexe que les condamnations sommaires auxquelles nous étions résignés. (H. Bardon)

Salceanu, G. «L'esprit moderne de la poésie ovidienne», dans *Ovidianum. Acta conventus omnium gentium ovidianis studiis fovendis*, p. 531-540. Bucarest, Typis Univ., 1976.

Thèmes de l'amour, des méfaits de la guerre et de l'or; défense des droits de la femme et de l'esclave.

Sobrino, Oton E. «Sobre Tristia, I, 1». *Durius*, t. 4 (1976) : 141-155.

Stirrup, B.E. «Structure and Separation. A Comparative Analysis of Ovid, Amores, II, 11 and II, 16». *Eranos*, t. 74 (1976) : 32-52.

Les deux poèmes qui ont pour objet le déchirement de l'amant séparé de sa bien-aimée ont en commun un certain nombre de thèmes et de structures. Cependant, ces éléments communs sont employés dans les deux cas d'une façon différente qui rend

évidente la nuance de ton entre les deux poèmes : dans le premier, le poète est encore convaincu de pouvoir retenir ou du moins de faire revenir Corinne, tandis que dans le second, c'est le désespoir qui prédomine.

Tupet, Anne-Marie. *La magie dans la poésie latine. Des origines à la fin du règne d'Auguste.* Coll. «Études anciennes», Paris, Les Belles Lettres, 1976.

_______ . «Ovide et la magie», dans *Ovidianum. Acta conventus omnium gentium ovidianis studiis fovendis*, p. 575-584. Bucarest, Typis Univ., 1976.

Ovide connaît de façon approfondie les pratiques de la magie populaire et les croyances qui les fondent; ces sujets revêtent pour lui une grande importance. Cependant, en mainte occasion, il met en garde contre les pratiques magiques, surtout les pratiques de la magie amoureuse, qu'il dénigre ou refuse, critiquant leurs aspects sordides et décevants.

Viarre, S. *Ovide. Essai de lecture poétique.* «Série scientifique», nº 33, Paris, Les Belles Lettres, 1976.

Cet essai de lecture poétique a pour but de battre en brèche les méthodes traditionnelles de la critique, depuis trop longtemps appliquées aux textes anciens, de «mettre en valeur la cohésion de l'oeuvre, ses constantes psychologiques ou esthétiques, ses éléments d'unité, son originalité» (p. VI), en recourant systématiquement à des méthodes nouvelles, voire très récentes, notamment à celles de la nouvelle critique. C'est ainsi que le baroque, le surréalisme, la psychanalyse et le freudisme, le cinéma en tant qu'art et technique, le structuralisme, la philosophie de l'imagination poétique chère à G. Bachelard et les études relatives à l'imaginaire, la sémiologie, la psycho-critique, une rhétorique résolument moderne et d'autres disciplines, systèmes ou spéculations d'une incontestable nouveauté sont invoqués tout au long de neuf chapitres – «Les Jeux du temps et de l'espace», «La Foule», «L'Autre», «La Solitude», «Le Devenir», «L'Imagination et ses hantises», «Travestis et modelés de la rhétorique», «Rythmes et architectures», «La Poétique d'Ovide» – auquels s'ajoutent le chapitre 10, «La Survie», la conclusion et une bibliographie détaillée.

Watts, W.J. «Ovid, the Law and Roman Society on Abortion». *Acta Classica*, t. 16 (1973) : 89-101.

Ovide, dans *Les Amours*, II, 13 et 14, considère l'avortement comme un meurtre potentiel de futurs génies, un désir contre nature et un refus de responsabilité sociale. Ce sont là les arguments invoqués contre l'avortement dans le *Digeste* de Justinien.

Matériel audio-visuel

Horace. *«Odes.» Essai de reconstitution musicale.* Par A. Bonnafé, 190 e 822, 17 cm, 10 min., série «L'Encyclopédie sonore, Les grands textes», Paris, Hachette.

Orff, Carl. *Catulli Carmina.* Disque. Deutsche Grammophon, 2530074; Columbia, MS-7017; Phillips, 6500815.

Purcell, Henry. *Dido and Aeneas.* Disque. Angel, S-36359; Vanguard, S-279 et HM-46; Deutsche Grammophon, ARC-198424; Phillips, 6500131.

Catulle

Catulle, on ne saurait s'en étonner, intéressera d'emblée les élèves. Il est important de leur donner une bonne idée de l'éventail de ses sentiments et de ses techniques poétiques. À cette fin, on leur fera étudier non seulement des poèmes d'inspiration personnelle, où se peignent, sous des formes très diverses, la passion, les amitiés et les haines du poète, mais aussi des pièces de caractère semi-religieux comme l'hymne à Diane (nº 34) ou les épithalames (nºs 61 et 62), des poèmes savants d'inspiration alexandrine appuyée comme «La chevelure de Bérénice», démarquage de Callimaque qui avait imaginé la métamorphose des cheveux de la reine d'Égypte en comète (nº 66), «Attis», qui peint mythologiquement le délire orgiaque des sectateurs de Cybèle (nº 63) ou la petite épopée des «Noces de Thétis et Pélée» (nº 64).

On discutera brièvement le ton et le but avoué du premier poème. On se demandera, par exemple, pourquoi Catulle déprécie-t-il apparement son oeuvre?

Dans les poèmes consacrés à Lesbie, on fera ressortir l'éventail et l'impact des sentiments de Catulle – l'humour délicat du poème 2, la célébration provocante de l'amour dans le poème 5, l'angoisse des poèmes 8 et 76, l'amertume de la rupture finale dans le poème 11. L'adaptation catullienne du célèbre poème de Sappho (nº 51 chez Catulle) mérite aussi une étude attentive; on demandera à la classe si la strophe finale fait vraiment partie de ce poème ou s'il s'agit d'un fragment d'un autre poème – question fort débattue par les critiques. On signalera aussi la maîtrise de Catulle dans l'emploi des images, en particulier dans le poème 11.

Les poèmes où Catulle exprime son amitié ou son indignation donneront aux élèves une bonne idée de la complexité de la personnalité de Catulle, de l'intensité de ses amitiés et de ses inimitiés. Les élèves admireront aussi l'émouvant hommage adressé aux mânes de son frère prématurément disparu (poème 101). On fera l'analyse des brillantes images enchâssées dans plusieurs de ces poèmes; on relèvera, par exemple, l'image soutenue de la décrépitude du troisième âge dans le poème 17. On fera aussi avec la classe l'analyse de poèmes raffinés, tels que le poème 4, avec la charmante fiction du bateau qui converse et son évocation subtile des terres lointaines et des longs voyages, le poème 31, consacré à Sirmio, le lieu par excellence de sa «petite patrie», le poème 46, tout imprégné du souffle du printemps. À propos des poèmes d'invectives, on fera remarquer que l'invective personnelle représente un genre traditionnel dans la poésie romaine : on la rencontre

déjà chez Lucilius, le fondateur de la satire, et, malgré son incompatibilité avec l'absolutisme impérial, la tradition en survit, à un degré considérable, chez Martial, qui, sous plusieurs rapports, est, parmi les successeurs de Catulle, celui qui lui ressemble le plus; on illustrera cette ressemblance par la lecture de quelques épigrammes de Martial.

On présentera le long poème 61 comme une magnifique célébration poétique de l'idéal romain du mariage (on pourra faire faire quelques recherches préliminaires aux élèves sur les cérémonies, sur la forme et sur la tradition du chant d'hyménée – consulter à ce sujet P. Lavedan, *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*). On constatera que dans la pensée de Catulle la mariage implique un amour authentique, presque romantique, entre les deux conjoints. L'intrusion dans l'ensemble du poème de plaisanteries sexuelles crues et suggestives, rôle que joue ici l'allusion à la passion antérieure du conjoint pour les jeunes gens, doit être regardée comme typiquement romaine. L'autre long poème, nº 63, pourra être abordé par des élèves mûrs comme une brillante étude de pathologie sexuelle et de perte d'identité. La souplesse et la variété de la versification apparaîtra même dans la traduction. On pourra demander si le comportement psychologique décrit dans ce poème est en rapport avec ce que Catulle nous révèle de lui-même ailleurs.

Séminaire sur Catulle

On a mentionné dans l'avant-propos l'efficacité des séminaires animés par des élèves comme l'une des techniques pouvant être employées dans un cours sur les auteurs anciens en traduction. Nous donnons ici les grandes lignes des démarches à suivre par un élèves dans la préparation et la présentation d'un tel séminaire.

1. L'élève désigné pour animer un séminaire doit, avant de faire son plan, rencontrer son professeur et déterminer avec lui la matière à couvrir, préciser comment ce séminaire s'insère dans l'ensemble du cours ou du module et identifier les sources disponibles et leur localisation.

2. L'animateur d'un séminaire doit :
a) déterminer les objectifs de son séminaire;
b) informer la classe (au moyen, peut-être, d'un document de travail distribué au moins une semaine avant la tenue du séminaire) du thème ou du problème à discuter et des lectures préparatoires requises. Il peut être à propos de poser des questions précises et d'inviter la classe à en préparer les réponses;
c) assigner des lectures précises à un certain nombre d'élèves qui peuvent s'attendre à être interrogés au cours de la discussion;
d) lire abondamment sur le problème à l'étude et rédiger de brèves notes sur les idées contenues dans chaque livre;
e) ouvrir la discussion le jour du séminaire en énonçant le problème à définir et en invitant un élève à exprimer son opinion. On fera appel à d'autres élèves pour appuyer ou contester courtoisement l'opinion exprimée;
f) impliquer autant d'élèves que possible dans la discussion;
g) si des idées importantes ont été omises, les verser lui-même au débat;
h) recourir à l'enseignant comme personne-ressource, en cas de besoin;
i) présenter des diapositives, des films, des cartes et d'autres documents appropriés;
j) écrire au tableau un sommaire des idées énoncées au fur et à mesure du progrès de la discussion et accorder aux élèves le temps requis pour en prendre note avant la fin de la classe. Une autre manière de procéder serait d'imprimer le sommaire et d'en distribuer une copie aux élèves après le séminaire.

3. L'enseignant accroîtra la portée du séminaire ainsi animé par un élève en signalant oralement à la fin de la classe les points forts et les lacunes du déroulement de la discussion.

Voici en détail comment la procédure que nous venons de décrire peut être appliquée à un aspect particulier de l'étude de la poésie de Catulle.

A. L'enseignant et l'élève se concertent et décident que la discussion portera sur quelques-uns de poèmes consacrés à Lesbie. Le séminaire aura pour objet: (1) une brève discussion de ce qui est connu, ou conjecturé, sur les relations de Catulle avec Lesbie; (2) une discussion de deux ou trois poèmes du cycle lesbien et (3) la lecture par la classe de poèmes additionnels. L'animateur du séminaire aura accès au livre de P. Grimal, *Le lyrisme à Rome*, à celui de J. Granarolo, *L'oeuvre de Catulle. Aspects religieux, éthiques et stylistiques*, à l'article de J. Granarolo, «Catulle, poète de la contestation juvénile» et aux tradutions de G. Lafaye et de H. Bardon. L'animateur du séminaire a deux semaines pour se préparer.

B. L'animateur du séminaire
a) énonce les objectifs du séminaire :
– obtenir des élèves les faits essentiels ou les conjectures à propos des relations entre Lesbie (Clodia) et Catulle,
– analyser avec la classe le contenu des poèmes 2 et 5 et relier chacun de ces poèmes à une étape dans la liaison de Catulle avec Lesbie,
– explorer l'idée, le ton, l'état d'âme ou l'émotion qui caractérisent chacun de ces poèmes,
– dans la mesure où cela est possible dans une traduction, déterminer les moyens utilisés par Catulle pour communiquer cette idée, ce ton, cet état d'âme ou cette émotion,
– faire ressortir la sensibilité poétique de Catulle,
– inciter la classe à lire d'autres poèmes concernant l'amour de Catulle pour Lesbie (par exemple, les poèmes 51, 70, 72, 85, 86);

b) une semaine avant le séminaire, demande à tous les élèves :
– de lire le chapitre de P. Grimal sur l'oeuvre de Catulle,

– de se préparer à faire rapport sur les fait ou les conjectures entourant la liaison de Catulle avec Lesbie,
– de lire la traduction des poèmes 2 et 5 dans l'édition choisie pour le cours,
– de se préparer à discuter ces poèmes;

c) demande à certains élèves de lire d'autres traductions des poèmes 2 et 5 et de comparer ces traductions avec celle de l'édition choisie (ceci suppose la disponibilité de quelques exemplaires des traductions de G. Lafaye, H. Bardon et autres);

d) lit et prend des notes sur :
– le chapitre de P. Grimal sur l'oeuvre de Catulle et l'introduction à l'édition de G. Lafaye,
– l'article de H. Bardon, «La loyauté dans l'amour, de Catulle à *Zabriskie Point*»,
– la traduction des poèmes 2 et 5 par G. Lafaye, H. Bardon et autres traducteurs,
– l'ouvrage de J. Granarolo, *L'oeuvre de Catulle. Aspects religieux, éthiques et stylistiques* (lecture en diagonale);

e) au jour prévu pour le séminaire, procède comme suit :
– ouvre le séminaire en énonçant les objectifs définis au préalable,
– interroge les élèves au sujet de la liaison de Catulle avec Lesbie et résume les renseignements fournis au tableau,
– lit ou fait lire par un élève la traduction du poème 2 dans l'édition choisie,
– provoque la discussion par des questions appropriées, par exemple :
«À quelle étape se situe ce poème dans la liaison de Catulle avec Lesbie?»
«Quel est le but de ce poème?»
«Quel en est le ton (ou la note)?»
«Comment ce ton (ou cette note) est-il exprimé et maintenu à travers le poème?»
«Constatez-vous quelque changement de ton ou de note au cours du poème?»
– note au fur et à mesure, au tableau, les points saillants de la discussion du poème,
– invite les élèves désignés à lire à haute voix les autres traductions de ce poème,
– invite les élèves à discuter des démarches divergentes des différents traducteurs (une traduction littérale du poème projetée au tableau pourrait aider les élèves à se faire une idée plus précise des libertés prises par les différents traducteurs),
– dirige une discussion semblable sur le poème 5,
– donne aux élèves le temps de copier le résumé consigné au tableau.

C. L'enseignant signale les points forts du séminaire, ajoutant au besoin quelques idées ou posant quelques questions non abordées par les élèves. Il assigne à tous la lecture de quelques poèmes supplémentaires pour la classe suivante, à moins que cela n'ait déjà été fait en préparation d'un autre séminaire. L'enseignant peut préférer recourir tour à tour à l'enseignement magistral et aux séminaires dirigés par des élèves.

Autres projets de recherche et sujets de discussion
– Catulle fait penser naturellement à un grand nombre de poètes modernes, en commençant par les poètes romantiques (Lamartine, Musset, Baudelaire, Gérard de Nerval); quelques élèves intéressés pourraient étudier les points de ressemblance entre Catulle et l'un ou l'autre de ces poètes. Un rapprochement général entre Catulle et les poètes modernes pourrait aussi faire l'objet d'une discussion profitable en classe.
– On pourra aussi, en se reportant à l'étude de K. Quinn, *The Catullan Revolution,* approfondir l'étude du climat littéraire à l'époque de Catulle et de la tradition dont à la fois il s'inspire et contre laquelle il réagit.

Horace, Odes

Une étude des *Odes* d'Horace sera, avant tout, une étude de l'art poétique. On se gardera cependant de laisser entendre que la «spontanéité» est inconciliable avec l'«art». On approfondira les aspects principaux suivants des *Odes* en rapport avec les poèmes à l'étude :

La philosophie de la vie. Dans l'ensemble, la philosophie horatienne de la vie est faite d'un mélange d'hédonisme et de scepticisme. Les attitudes sociales et politiques d'Horace impliquent une acceptation fondamentale, idéaliste du régime augustéen et de sa promesse de renouveau. Il adopte une attitude mondaine, blasée et franchement hédoniste face au sexe et au romanesque; il porte partout une sensibilité d'artiste, peu émue, mais rapide et précise; ses poèmes, cependant, contiennent une affirmation profonde de la valeur de l'amitié. Il insiste sur le rôle social du poète, sur l'importance et la dignité de son labeur, labeur qui lui vaudra, espère-t-il, l'immortalité littéraire.

Les images d'Horace. Le large éventail des images d'Horace ainsi que les fonctions thématique et émotionnelle des images employées dans les poèmes au programme devraient être étudiés avec soin. On pourrait demander si à certains moments certaines images d'Horace ne sont pas des symboles (comme dans le poème I, 9 où les images de l'hiver et du printemps sont juxtaposées d'une manière surréaliste).

Structure et forme. La présence fréquente dans les *Odes* de l'antithèse ou de la «tension» poétique ou de la dialectique (vie-mort, jeunesse-grand âge, optimisme-pessimisme social, etc.) devrait être étudiée avec soin dans un certain nombre de poèmes particuliers. De cette façon, les élèves pourront voir comment cette dialectique affecte l'utilisation que fait Horace des images.

Projets de recherche et sujets de discussion
- Une comparaison d'ensemble de l'art de Catulle et d'Horace pourrait faire l'objet d'une discussion enrichissante par la classe.
- L'influence du lyrisme d'Horace sur la Renaissance et la poésie baroque pourrait aussi faire l'objet d'une recherche profitable par des élèves des classes avancées du cycle supérieur. L'ouvrage de G. Highet sur la tradition classique fournira un point de départ utile pour cette recherche.
- On pourra aussi étudier les relations d'Horace avec Auguste et Mécène.

Les poètes élégiaques de l'époque d'Auguste : Properce, Tibulle et Ovide

On esquissera au départ les origines et le développement de l'élégie dans la littérature grecque hellénistique et son apogée dans la littérature romaine comme une forme majeure de la poésie lyrique. On mettra en relief dans le détail des poèmes étudiés la dette des poètes élégiaques, en particulier Properce et Ovide, envers les poètes alexandrins et leur conception intellectualiste de la poésie. Les extraits suivants devraient intéresser les élèves de niveau avancé :
- Properce : poèmes I-16, I-21, II-9, III-2, III-25, IV-7 et IV-8.
- Tibulle : poèmes I-1, I-10 et II-1, de même que quelques poèmes de la série concernant Sulpicia.
- Ovide : *Les Amours,* I-13, II-9 et les *Tristes*, III-3.

Remarque. Ce type de poésie semble devoir intéresser davantage les élèves qui ont une bonne connaissance du latin.

Properce. Le choix de poèmes indiqué ci-dessus représente assez bien le champ émotionnel et intellectuel de la poésie de Properce. Chez ce poète, les effusions de sentiments alternent avec des considérations plus désintéressées, souvent même ironiques, ce qui lui donne un aspect particulièrement moderne. Sa poésie, dit-il, est l'effusion de sa passion; tout son talent vient de sa maîtresse qui lui tient lieu d'Apollon, d'où sans doute le pseudonyme de Cynthie (Apollon était né au pied du Cynthe, à Délos). Cependant, si le recueil nous révèle, dans un grand désordre, les péripéties de cette liaison intense de cinq ans – voluptés, tendresses, violences, trahisons, larmes, ruptures, lassitude finale avant la mort de Cynthie – un autre thème est présent tout au long, celui de la poésie élégiaque égale et rivale de l'épopée et à laquelle il confie ses chances d'immortalité.

Il ne recule pas devant la peinture un peu triviale et crue de ses querelles avec Cynthie. Cependant, dans une même élégie, il peut associer à cette peinture des images nocturnes proches du fantastique : l'apparition féerique d'une farandole d'Amours malicieux dans la rue déserte, une rêverie sur ses propres funérailles, le fantôme de Cynthie un instant remontée des Enfers; ce voisinage du réel et du surréel fait la singularité de Properce.

Tibulle. La vision d'une existence idyllique dans la campagne en compagnie d'un être cher, tel est l'apport particulier de Tibulle à la poésie élégiaque, à laquelle il consacre les dix dernières années de sa vie (29 à 19 av. J.-C.). Il y a chez lui une sensibilité délicate, un peu molle et passive. La simplicité de sa poésie, le flot uni de ses pensées et de ses sentiments et l'absence relative d'érudition et d'intellectualisation, si remarquables chez Properce (bien que Tibulle, à certains moments, a aussi une forte touche d'ironie), font de Tibulle un poète d'un type entièrement différent de celui de Properce. On étudiera le poème 1 du livre II qui contient une fine description d'une fête religieuse paysanne.

Les billets ardents du Sulpicia sur son amour pour Cerinthus sont à rapprocher des courts poèmes de Tibulle pour la simplicité et la franchise. Ces poèmes sont les seuls écrits d'une femme romaine que nous possédions; on les comparera à ceux de Sappho.

Ovide. Les élèves mûrs apprécieront le point de vue franchement hédoniste des *Amours* d'Ovide et le raffinement d'une élégie comme au poème 13 du livre I; pour Ovide l'amour est un divertissement dans lequel les émotions jouent un rôle astucieux. L'extrait des *Tristes,* poème III-3, montrera qu'Ovide, malgré les plaintes que lui inspire son exil, n'abandonne pas sa détermination d'être un artiste indépendant et n'abdique pas la paternité de ses poèmes antérieurs dont la popularité lui avait valu d'encourir la condamnation d'Auguste.

Projets de recherche et sujets de discussion
- L'élégie romaine est-elle en grande partie artificielle? Cette question pourra faire l'objet d'une discussion profitable en classe. On aura soin de définir au départ les critères employés pour en évaluer le caractère artificiel.
- Les événements qui ont entraîné le bannissement d'Ovide en l'an 9 de notre ère et les motifs qu'avait Auguste de le bannir pourront aussi fournir un sujet de recherche intéressant, on consultera avec profit sur ce point l'introduction de J. André à son édition des *Tristes* (CUF), l'article de B.T. Buchert et l'ouvrage de A.F. Sabot.

III. La destinée humaine : étude de la tragédie grecque et romaine

A. La tragédie grecque

Éditions suggérées
Eschyle. Théâtre T. II, *L'Orestie. Agamemnon. Les Choéphores. Les Euménides. Prométhée aux liens.* Texte établi et traduit par L. Bardollet et B. Deforge, «Médiations», n° 508, Paris, Gonthier-Denoël, 1975.

«L'admirable traduction d'Eschyle de Paul Mazon a longtemps découragé les hellénistes français de tenter à leur tour une entreprise difficile entre toutes. Depuis, cependant, plus d'un demi-siècle a passé et notre goût a évolué. La poésie contemporaine, notamment, nous a habitués à des formes d'expression plus hardies, moins intellectuelles et mieux en harmonie avec le génie impétueux de ce poète de chair et de sang.

«Les auteurs – l'un, professeur d'un lycée parisien, l'autre, son ancien élève, assistant de grec à l'Université de Paris – définissent très clairement leur dessein dans la préface. Ils ont voulu faire oeuvre, en quelque sorte à part égale, de poètes et d'hellénistes : rendre sensible au lecteur moderne la beauté et la puissance dramatique du théâtre d'Eschyle tout en gardant une «fidélité intransigeante» au texte. Leurs principes de base : retrouver le sens original des mots, maintenir le déferlement du flux poétique, rendre compte intégralement des images.

«Le dessein était ambitieux; on peut dire que dans une large mesure il a été atteint. La traduction est belle et suggestive; elle restitue avec une grande fidélité le mouvement de la phrase eschyléenne (traduite en versets pour le dialogue et en strophes pour les *cantica*); elle semble faite pour la déclamation scénique. Cependant, malgré le souci affirmé dans la préface, ils ne sont peut-être pas encore allés assez loin dans l'expression des images, qui se dissimulent parfois derrière des mots apparemment sans couleur précise, et le souci de coller presque mot pour mot au mouvement du texte grec aboutit par instant, surtout dans les passages lyriques, à des tours forcés, parfois même inintelligibles, alors que la phrase d'Eschyle, abrupte sans doute, heurtée ou elliptique, peut malgré tout se construire et se comprendre.» (François Jouen)

Sophocle. *Tragédies. Les Trachiniennes. Antigone. Ajax. Oedipe roi. Électre. Philoctète. Oedipe à Colonne.* Traduction de Paul Mazon, notes de R. Langumier, préface de Vidal-Naquet, coll. «Folio», n° 360, Paris, Gallimard, 1973.

Les vertus de l'admirable traduction de P. Mazon sont trop connues pour qu'il soit utile de les rappeler.

Sous le titre «Oedipe à Athènes», le professeur P. Vidal-Naquet offre une excellente introduction qui n'omet rien d'essentiel, soit, en substance, une biographie du poète, une étude des rapports de son oeuvre avec l'époque où elle fut rédigée ainsi que de quelques-uns de ses thèmes principaux, tels que la création de situations tragiques à partir des mythes héroïques, la dualité fondamentale opposant choeur et acteur, l'évolution du concept de droit dans la tragédie, l'ambiguïté du héros et de la structure dramatique, etc. Manifestement, de tels développements se rattachent à l'analyse structurale.

Euripide. *Théâtre complet.* T. IV, *Les Légendes d'Athènes : Ion. Médée. Hippolyte. Les Héraclides. Les Suppliantes.* Traduction, introduction et notes par H. Bergin et G. Duclos, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

Euripide. *Oeuvres.* T. II, *Hippolyte. Andromaque. Hécube.* Édité par L. Méridier. «CUF», Paris, Les Belles Lettres, 1956.

On étudiera d'Eschyle, *Prométhée enchaîné,* de Sophocle, *Oedipe roi,* d'Euripide, *Hippolyte.*



Ouvrages de référence sur le théâtre et la tragédie grecs en général

Albouy, P. *Mythes et mythologies dans la littérature française.* Coll. «U²», 49, Paris, A. Colin, 1969.

Carrière, J. «La tragédie grecque, auxiliaire de la justice et de la politique». *Studii Clasice* (Bucarest), t. 15 (1973) : 13-21.

La poésie du drame tragique fut, en son genre, une poésie engagée, mais la toile de fond politique ou sociale s'y déploie inégalement et toujours discrètement, reléguée dans la pénombre par l'apologie mythique, qui cependant répond toujours à quelque sérieuse question d'intérêt public propre à l'époque. La nature de ces questions diffère du premier au dernier des trois tragiques. Echyle se fait notamment le défenseur de l'Aréopage et s'efforce de briser le tabou que constitue jusqu'alors le parricide. Sophocle dénonce l'imperfection de la loi écrite *(nomos)* et prône le retour à la loi naturelle *(thesmos)*. Enfin, Euripide exhorte les Athéniens à la paix et critique leur impérialisme.

Dirat, M. *L'hybris dans la tragédie grecque.* Thèse de l'Université de Toulouse, Lille, Service de reproduction des thèses. 1973.

Duvignaud, J. *Le théâtre.* Paris, Larousse, 1976.

Grimal, P. *Le théâtre antique.* «Que sais-je», n° 1 732, Paris, PUF, 1978.

Dans la première partie de cette brillante synthèse, l'auteur traite du lieu du spectacle (p. 12-20), de la formation des genres dramatiques (p. 23-41), de la tragédie grecque classique (p. 42-54), de la comédie ancienne (p. 55-66) et de la comédie nouvelle (p. 67-81).

Kaufman, Walter. *Tragedy and Philosophy.* New York, Anchor Books, 1969.

Moreau, Joseph. «La tragédie antique et ses parodies». *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* (1973) : 529-542.

Cocteau, Anouilh, Gide, Giraudoux, Sartre ont altéré le message des tragédies qu'ils ont transposées.

Rachet, Guy. *La tragédie grecque.* «Bibliothèque historique Payot», Paris, Payot, 1973.

Condenser l'histoire de la tragédie grecque dans une synthèse accessible au grand public est une entreprise des plus hasardeuses. G. Rachet a engagé le pari. Sept chapitres traitent successivement les sujets suivants : (1) le sentiment du tragique chez les Grecs; (2) l'origine de la tragédie; (3) l'histoire de la tragédie; (4) la forme et le lyrisme; (5) l'organisation des spectacles; (6) l'esprit de la tragédie (les éléments fondamentaux, mythes, etc.); (7) la valeur et la pérennité de la tragédie.

«Le chapitre 6 intéressera particulièrement le lecteur profane. L'auteur y étudie les traits caractéristiques de la tragédie grecque, tels que le rôle de la folie et l'intervention du surnaturel, les songes et les oracles, le *deus ex machina,* l'organisation de l'espace, le sens du temps, la présence des éléments naturels, les images et les symboles, les cris et les silences, thèmes que suit une étude comparative de l'originalité de chacun des trois grands tragiques.

«Dans son dernier chapitre, l'auteur se propose d'examiner la valeur et la pérennité de la tragédie. La question de sa valeur morale est liée à la catharsis : en fait, la purification des passions relève de la psychologie des profondeurs et, par la méthode, s'apparente à la technique de psychodrame, telle qu'elle est définie, par exemple, par le professeur Moréno : moyen de stabilisation des affections psychiques, la tragédie, en raison des concours de foule qu'elle suscita, ne dut pas être étrangère à la formation de ce bel équilibre psychologique propre au Ve siècle.» (J. Schamp)

Rachet, Guy et Marie-Françoise. *Dictionnaire de la civilisation grecque.* «Dictionnaires de l'homme du XXe siècle», Paris, Larousse, 1968.

Romilly, J. de *Le temps dans la tragédie grecque.* «Sciences de l'homme», Paris, Vrin, 1971.

«L'auteur a rassemblé sous ce titre six conférences données en avril 1967, en anglais, à Cornell University. Les deux premières soulignent l'importance du temps dans la tragédie grecque et indiquent sous quelle forme les poètes l'évoquent dans ses rapports avec les êtres humains ou avec les événements. Les trois suivantes visent à préciser la notion du temps et le rôle qu'il joue dans les oeuvres de chacun des tragiques : pour Eschyle, le temps est un maître qui enseigne; chez Sophocle, il agit et suscite la réaction de l'homme; avec Euripide, son action s'intériorise et on peut déjà parler de temps psychologique. La dernière conférence sur jeunes et vieux dans la tragédie confirme l'évolution décelée dans les trois précédentes : la conception que les poètes tragiques ont des âges de la vie s'accorde avec l'idée qu'ils se font du temps et de son rôle.» (J. Irigoin)

______. *La tragédie grecque.* «Littératures anciennes», Paris, PUF, 1970.

«L'auteur, professeur à la Sorbonne, a su définir avec précision ce que l'on sait aujourd'hui de la tragédie grecque, l'interprétant, souvent, à la lumière des oeuvres modernes, d'une façon toujours vivante et actuelle.

«La tragédie est une invention des Grecs et on continue à créer et à représenter des tragédies qui empruntent encore aux Grecs leurs sujets et leurs personnages. L'objet de ce livre est de faire valoir ce que la tragédie grecque avait d'original et d'inimitable.

Après un premier chapitre, initulé «Le genre tragique», où est rassemblé tout ce que l'on connaît de son histoire en Grèce, trois grands chapitres sont consacrés à chacun des grands tragiques athéniens et la conclusion pose le problème de la nature du tragique.

«Eschyle (ch. II), c'est la tragédie de la justice divine : l'influence des guerres médiques, où les dieux ont châtié l'*hybris* de l'envahisseur, joue un rôle dans la formation de ses idées et les problèmes de la cité et de la guerre le préoccupent constamment. La tragédie de Sophocle (ch. III) est celle du héros solitaire, partagé entre des devoirs contrastés. Euripide introduit la tragédie des passions et, soumis à l'influence des événements extérieurs, il manifeste, dans ses oeuvres successives, des attitudes changeantes à l'égard de la guerre ou des dieux.

«Chaque pièce donne lieu à des remarques tour à tour ingénieuses et profondes, à des interrogations souvent neuves, à des jugements avertis et fermes, fruits d'une réflexion attentive à tous les détails et soucieuse d'atteindre dans chaque texte ce qu'il y a d'unique et de vivant.

«Les considérations sur le tragique qui servent de conclusion présentent les mêmes qualités de mesure. Constatant que bien des sujets tragiques peuvent illustrer les thèses de la psychanalyse, J. de Romilly montre à juste titre que le mythe tragique est beaucoup trop complexe et ses épisodes trop différenciés pour se réduire au schéma psychanalytique. Si le poète n'est jamais indifférent à la vie politique contemporaine, et s'il est vrai qu'on puisse relever dans l'oeuvre d'Euripide de nombreuses allusions à la guerre du Péloponnèse, il ne faut pas confondre son attitude avec celle d'un «engagement» qui ne sortirait pas de l'actualité.» (J. Defradas)

Vincent, J. «Le souvenir des grands tragiques dans l'art grec». *Information historique,* t. 38 (1976) : 203-212.

***Ouvrages de référence sur les tragédies d'Eschyle et en particulier le* Prométhée enchaîné**

Brunel, Pierre. *Le mythe d'Électre.* Coll. «U²», Paris, A. Colin, 1971.

De *L'Orestie* d'Eschyle à *Électre mon amour* de László Gyurko, la fortune littéraire du mythe est d'une étonnante longévité. P. Brunel a voulu en signaler les grands moments, mais il a surtout essayé de comprendre sa signification. C'est en l'homme, peut-être, qu'il faut chercher les véritables sources du poème; derrière la préparation lente ou mouvementée du double meurtre, on devine un autre spectacle, celui des métamorphoses du destin.

Dans une deuxième partie, l'auteur fait l'analyse de quelques oeuvres qui présentent ce mythe (p. 175-256).

Une anthologie enfin groupe des textes anciens et modernes autour des grands moments de la vie d'Électre : l'attente d'Électre, le retour d'Oreste, le songe de Clytemnestre, la reconnaissance, la ruse, la mort d'Égisthe, la mort de Clytemnestre, la «folie» d'Oreste, la mort d'Électre... et sa résurrection.

Le tout est complété par des instruments d'étude (chronologie, bibliographie, discographie, filmographie, index).

Duchemin, J. *Prométhée, histoire du mythe de ses origines orientales à ses incarnations modernes.* «Collection d'études mythologiques», Paris, Les Belles Lettres, 1974.

Sommaire :

I. Le rapt du feu et les analogies védiques du mythe grec
II. Prométhée créateur et bienfaiteur de l'homme. Le problème des sources orientales
III. Divinités grecques du feu. Dieux créateurs et dieux lieurs. Le culte attique de Prométhée
IV. Le Prométhée d'Hésiode
V. Le Prométhée d'Eschyle
VI. Prométhée populaire et Prométhée comique
VII. Le Prométhée des Philosophes
VIII. Le Prométhée chrétien
IX. Le Prométhée de Goethe
X. Le «Prometheus Unbound» de Shelley
XI. Une oeuvre théosophique : la «Prométhéide» de Péladan
XII. Pessimisme et poésie : le «Prométhée» de Roger Dumas
XIII. Une présentation sarcastique : le «Prométhée mal enchaîné» de Gide
XIV. Une «somme» mythologique : «La nef» d'Élémir Bourges

L'auteur présente le résultat de ses recherches sur les origines du dieu grec, qui remonte partiellement à une importante divinité des mythologies de Sumer et d'Akkad, le dieu Ea-Enki, créateur de l'humanité. Elle étudie ensuite l'évolution des thèmes le concernant jusqu'à nos jours, c'est-à-dire sur plusieurs millénaires – cas unique dans les études mythologiques.

***Ouvrages de référence sur les tragédies de Sophocle et en particulier l'* Oedipe roi**

Astier, Colette. *Le mythe d'Oedipe.* Coll. «U Prisme», nº 40, Paris, A. Colin, 1974.

L'auteur étudie les origines du mythe (ch. 1), son approfondissement dans la tragédie de Sophocle (ch. 2) et la survie du mythe après Sophocle, depuis Corneille, Voltaire, T.S. Eliot, Gide, Tewfik el Hakim... et Freud (ch. 3 à 5) jusqu'au roman d'Alain Robbe-Grillet (ch. 6). Une anthologie sous les thémes : «L'Oedipe et Oedipe, la version freudienne du mythe», (p. 223) et «De la littérature aux sciences humaines : Claude Lévi-Strauss», (p. 232) et une chronologie des oeuvres concernant le mythe terminent le volume.

Bonnard, A. «Sophocle et Oedipe – Répondre au destin», dans *Civilisation grecque*, t. 2, p. 89-123. «Le Monde en 10/18», 142-143, Paris, Union générale d'éditions, 1963.

Fraisse, Simone. *Le mythe d'Antigone*. Coll. «U Prisme», Paris, A. Colin, 1974.

La fille d'Oedipe, dévouée au malheur des siens, a d'abord passé pour le modèle des vertus et des devoirs familiaux. Féminine et tendre, pieuse et fidèle, elle a été facilement transformée en une chrétienne accomplie. Le conflit même qui l'opposait à Créon pouvait se lire comme une phase de l'éternel combat de Dieu contre César.

Après la Révolution française et la désacralisation du droit, le mythe a pris une signification politique plus subversive. Antigone est devenue la martyre de la conscience individuelle dressée contre l'État injuste.

Avec le XXe siècle, son image s'est encore durcie. Aujourd'hui, elle ne témoigne plus, elle transgresse. Loin d'incarner l'ordre souverain des dieux outragés par Créon, elle est une anarchiste qui conteste et parfois détruit les valeurs établies. Né de la culture, le mythe se retourne contre la culture.

À la fin du volume figurent une courte anthologie, une bibliographie et une chronologie des pièces, récits, poèmes, traductions et représentations qui ont fait date dans l'histoire du mythe.

Francq, H.-G. «Les malheurs d'Oedipe. Étude comparée de l'*Oedipe* de Corneille, Voltaire, Sophocle, Sénèque, Gide, Cocteau». *Revue de l'Université Laval*, t. 20 (1965-1966) : 211-224, 308-317, 458-480, 560-569.

L'auteur voit dans l'Oedipe de Corneille et de Voltaire une abstraction de la tragédie antique sur laquelle ils ont greffé un épisode secondaire étranger à la légende du personnage. «Avec le poète latin, écrit-il, il ne s'agit plus des malheurs d'Oedipe, mais d'un exhaussement de l'horreur du destin de ce personage. Enfin, avec les modernes Jean Cocteau et André Gide, c'est, sous leur vision et dans leur prose, le reflet et le prolongement de la tragédie grecque.»

Green, André. *Un oeil en trop. Le complexe d'Oedipe dans la tragédie*. Paris, Éd. de Minuit, 1969.

Après un prologue sur la lecture psychanalytique du tragique, l'auteur traite en trois chapitres d'*Oreste* et d'*Oedipe*, d'*Othello* et d'*Iphigénie en Aulide*, et termine par un épilogue intitulé «Oedipe, mythe ou vérité».

***Ouvrages de référence sur les tragédies d'Euripide et en particulier* Hippolyte**

Pigeaud, J. «Euripide et la connaissance de soi. Quelques réflexions sur *Hippolyte* 73-82 et 373-430». *Les Études classiques*, t. 44 (1976) : 3-24.

Analyse de deux passages révélant la nature d'Hippolyte et, par opposition, celle de Phèdre; ils dénotent un lien entre la transformation de la nature, la sexualité, le progrès, la culture, la connaissance. Comparaison entre les notions de connaissance chez Platon et chez Euripide: pour le philosophe, la connaissance de soi-même refuse la fatalité et a recours au *logos*, alors que le pessimisme du tragique ne lui laisse espérer comme remède que l'oubli ou l'inconscience. Différence aussi dans leur conception du miroir, paradigme pour le philosophe et révélateur pour le poète.

Rivier, A. *Essai sur le tragique d'Euripide*. 2e éd. revue, Paris, de Boccard, 1975.

A. Rivier avait presque terminé à sa mort, en 1973, la révision de son *Essai sur le tragique d'Euripide*, paru en 1944. Il s'était proposé d'étudier l'oeuvre d'Euripide en recherchant le sens dramatique, non le sens philosophique et moral, en refusant aussi de s'arrêter à l'image, trop fréquente à cette époque, d'un Euripide pur rationaliste. De nombreux travaux ont suivi la voie qu'ouvrait cet essai et rendu largement justice au génie dramatique d'Euripide et à la place que tient l'irrationnel dans son oeuvre. L'essai d'A. Rivier conserve cependant toute sa richesse; on adhérera toujours, par exemple, à sa très belle étude de *Médée*.

Introduction à la tragédie grecque

Les origines de la tragédie grecque. Selon Aristote (*Poétique*, 1 449 a), la tragédie serait issue de formes lyriques comme le dithyrambe, chant choral exécuté en l'honneur de Dionysos lors des fêtes de ce dieu. Cette conception assez généralement reçue est encore la plus satisfaisante. Il est possible que les rites dionysiaques, avec ce qu'ils comportaient de danses et de chants, aient donné l'idée de ce mélange de chants et de dialogues entre personnes déguisées qu'est la tragédie, mais, il est important de noter que la tragédie n'a jamais été la représentation rituelle de la vie et de la mort de Dionysos. Dès ses débuts, en effet, il sera bon de le souligner, la tragédie était partie intégrante d'une célébration à la fois religieuse et nationale et n'eut jamais la prétention de représenter elle-même un acte rituel. Ce caractère profane est confirmé (1) par le témoignage des auteurs anciens (voir P. Grimal, p. 35) – même Aristote ne prétend pas que la tragédie ait été à l'origine un acte rituel, (2) par le fait qu'on ne retrouve rien dans les tragédies attiques conservées qui rappelle spécialement Dionysos, le dieu du vin et des processions phalliques, ni même le dieu qui meurt et renaît avec la végétation, (3) par les origines du drame et de la tragédie dans les autres cultures (y compris celles de l'Occident, où l'on pourrait y comparer le rôle joué par les miracles du Moyen Âge, qui, lors des fêtes religieuses, furent à la fois une source importante de divertissement et d'édification morale et spirituelle, mais ne constituèrent jamais un acte de culte proprement dit).

Divers témoignages d'auteurs anciens laissent aussi entendre que la tragédie fut inventée non pas à Athènes, mais à Sicyone, dans le Péloponnèse. La grande originalité d'Athènes, cependant, fut l'initiative de Pisistrate instituant des concours tragiques lors des Dionysies urbaines. Dans ces concours, où un règlement fixait le nombre des acteurs, celui des pièces ainsi que leur nature, les poètes étaient tenus de présenter des tétralogies, c'est-à-dire trois tragédies suivies d'un drame satyrique. Chaque année, on présentait de nouvelles tétralogies, mais, à partir de 380 avant J.-C., on y joignit un pièce ancienne.

La structure physique du théâtre grec. On étudiera l'évolution des «lieux de spectacle» depuis l'aire circulaire primitive au flanc d'une colline aménagée pour recevoir des gradins de bois jusqu'à l'introduction de la scène surélevée, les caractères de la scène, l'usage des masques et la stylisation des costumes.

La structure de la tragédie. On rappellera ici que les tragédies grecques ne se présentaient pas seules mais formaient des ensembles cohérents de trois pièces, des trilogies, accompagnées d'un drame satyrique, pièce plaisante qui effaçait l'impression de tristesse et d'angoisse laissée par les tragédies. On étudiera l'évolution du rôle du choeur et des acteurs dans le développement de la tragédie à Athènes et les innovations importantes introduites par Eschyle, Sophocle et Euripide sous ce rapport.

La matière de la tragédie. La tragédie grecque met en scène, sous forme de drame, des événements empruntés à la légende héroïque, celle que les poètes épiques avaient chantée plusieurs siècles auparavant – *Les Perses* d'Eschyle sont pour nous le seul exemple d'une tragédie relative à un fait marquant de l'histoire contemporaine. Pour nous, ces événements ont un caractère légendaire; pour les Grecs, ils étaient des morceaux d'histoire. Et cette histoire avait toujours un rapport direct ou indirect avec celle de la cité. Ainsi, la tragédie grecque, même lorsque son sujet semble concerner d'autres villes, présente souvent un aspect politique (cf. P. Grimal, *Le théâtre antique*, p. 47).

Discussion
Après avoir souligné les différences entre le théâtre grec et le théâtre contemporain quant aux conventions dramatiques et à la mise en scène, on pourra finalement comparer l'efficacité de ces deux théâtres. Y a-t-il eu au cours de l'histoire un retour à la simplicité du théâtre grec, par exemple au XVIIe siècle ou après la dernière guerre? (Voir J. Duvignaud, *Le théâtre*, p. 19-20 et 30-31 et P. Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, p. 126-129.)

Eschyle, Prométhée enchaîné
Prométhée enchaîné est la première tragédie d'une trilogie qui se terminait par la délivrance de Prométhée (les deux autres pièces de cette trilogie, *Prométhée délivré* et *Prométhée porte-feu*, sont aujourd'hui perdues). C'est la seule tragédie grecque dans laquelle le personnage principal est un dieu. Elle est importante aussi du point de vue du thème : Prométhée représente le triomphe de l'intelligence sur l'instinct aveugle et la révolte contre toute forme de tyrannie, ici celle d'un Zeus souverain qui ne pratique pas la justice. (On consultera à ce sujet le chapitre V de l'ouvrage de J. Duchemin, *Prométhée, histoire du mythe de ses origines orientales à ses incarnations modernes.*)

On étudiera en parallèle la version d'Hésiode du mythe de Prométhée (*Les Travaux et les Jours*, ligne 42 et suivantes). Chez Hésiode, Prométhée apparaît comme le grand bienfaiteur de la race humaine ou, comme on pourrait dire, l'archétype du héros culturel. On fera l'analyse détaillée des passages où Prométhée décrit son don du feu (le symbole par excellence de l'esprit créateur). On notera qu'Eschyle fait de la divination un don accordé par Prométhée à la race humaine, ce qui est caractéristique de son époque. Que veut dire Prométhée quand il dit «J'ai installé en eux les aveugles espoirs» (v. 250). (On consultera à ce sujet le chapitre IV de l'ouvrage de J. Duchemin, *Prométhée, histoire du mythe de ses origines orientales à ses incarnations modernes.*)

Voici d'autres aspects fondamentaux pour l'étude de cette pièce :
Le rôle de Zeus. On étudiera soigneusement l'attitude de Zeus dans la pièce d'Eschyle en rapport avec le mythe grec du triomphe de Zeus et des divinités olympiennes sur Cronos et les divinités chthoniennes. Quelles implications politiques pouvaient avoir pour l'Athénien moyen du temps d'Eschyle l'accusation de tyrannie portée par Prométhée contre le dieu suprême? L'obsession des Athéniens pour la tyrannie et leur crainte de l'«homme fort» en politique devront aussi être expliquées. Quel est le secret que Zeus a besoin de connaître pour assurer sa propre sécurité et que Prométhée est seul à connaître? La référence répétée à ce secret ajoute au suspense de la pièce, qui atteint finalement son paroxysme dans la confrontation entre Hermès et Prométhée.

Structure et forme. La structure extrêmement simple de cette pièce sera aisément remarquée. On insistera sur le rôle important du choeur et on rattachera ce rôle à la proéminence du choeur dans les autres tragédies d'Eschyle qui nous sont parvenues. Le fait que le choeur se range finalement du côté de Prométhée contre Hermès, malgré les violentes menaces de ce dernier, montre l'importance de son rôle dramatique; avec sa circonspection et ses gentilles admonestations, il sert de repoussoir à l'arrogance et à l'obstination que manifeste Prométhée tout le long de la pièce jusqu'au moment où il se range finalement et définitivement de son côté. On mettra aussi en relief le prologue; il a un impact symbolique et allégorique unique dans la tragédie grecque. L'épisode d'Io n'est pas non plus une digression dramatique gratuite mais une illustration additionnelle de l'injustice de Zeus, un poteau indicateur de la libération éventuelle de Prométhée de ses liens par Héraclès, le descendant d'Io.

Les images. On remarquera l'emploi fréquent d'images cosmiques dans le prologue, dans les lamentations du choeur et dans les descriptions des errements d'Io. Il y aurait là un thème intéressant pour une étude détaillée. On signalera aussi que l'itinéraire des errements d'Io n'est guère vraisemblable géographiquement et que sa description a uniquement pour but de produire un sentiment d'exotisme et de grandiose. Le lieu de l'emprisonnement de Prométhée n'est guère davantage précisé, la Scythie et le Caucase représentant une contrée sauvage, désolée, éloignée du pays civilisé de la Grèce.

Projets de recherche et sujets de discussion
– L'optimisme relatif (la foi, par-dessus tout, dans le progrès humain) qui se dégage de la trilogie de Prométhée est-il typique de la littérature et de la pensée grecques en général? Comment la vision eschylienne de la société humaine primitive se compare-t-elle avec celle d'Hésiode? (On pourrait aussi examiner l'image de la société humaine primitive esquissée par Lucrèce au livre 5 de son poème *De la nature.*)
– Joseph de Maistre a vu dans le martyre de ce dieu supplicié par un dieu la préfiguration de la Passion du Christ. Cette interprétation que propose le neuvième entretien des *Soirées de Saint-Pétersbourg* se retrouve dans l'*Orphée* de Ballanche. Qu'en pensez-vous? (Lire à ce sujet le chapitre VIII de l'ouvrage de J. Duchemin.)
– Dans l'*Orphée* de Ballanche, cette interprétation voisine avec une autre explication du mythe : Prométhée a légué à l'homme «la puissance de dompter l'aveugle nature» et a «introduit sur la terre la loi du progrès»; il représente «la marche progressive du genre humain, se faisant lui-même». Que pensez-vous de cette deuxième interprétation?
– Ces lignes de Ballanche annoncent la formule célèbre de Michelet dans la *Préface* de 1869 : «L'homme est son propre Prométhée». «Prométhée enchaîné (...), écrit-il, c'est le *libre* – la liberté d'autant plus forte qu'elle est *fille de la Justice.* Elle n'est point fureur titanique, une vaine escalade du ciel, mais la liberté juste contre le ciel injuste de l'arbitraire (ou de la Grâce).» Karl Marx, plus radical encore, vénérait en Prométhée «le premier martyr du calendrier philosophique» et l'ennemi de «tous les dieux du ciel et de la terre qui ne reconnaissent pas la conscience humaine comme la divinité suprême». Tel est aussi le Prométhée libérateur magnifié par Goethe et Shelley. Que penser de cette troisième interprétation? (Lire à ce sujet les chapitres IX et X de l'ouvrage de J. Duchemin.)
– Au Prométhée libérateur de l'humanité succède, avec le *Prométhée mal enchaîné* de Gide, un Prométhée héros de l'individualisme. C'est le chef-d'oeuvre du thème de Prométhée en langue française. On trouvera pour l'analyse de cette adaptation d'excellentes indications dans P. Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, p. 166-169 et dans le chapitre XIII de l'ouvrage de J. Duchemin. L'élève essaiera d'établir avec objectivité les points de ressemblance entre la conception de la liberté que propose cette adaptation et le sens de la vie qui se dégage du drame d'Eschyle.

Sophocle, **Oedipe roi**

Le mythe d'Oedipe. Les thèmes qui se rattachent à la vie d'Oedipe, enfant trouvé, puis roi, criminel et aveugle, se répartissent en trois catégories qui sont à rattacher respectivement à la royauté dans Thèbes, à l'oracle qui a présidé aux destinées des Labdacides et, enfin, à la famille d'Oedipe.

Liée sans conteste, à l'origine, à quelque croyance concernant la conquête du pouvoir et à des rites s'y rapportant, la royauté peut encore recouvrir un thème politique, que Voltaire saura fort bien y discerner, et celui plus étendu du pouvoir de l'homme. On ne devient roi dans la légende qu'après avoir surmonté un certain nombre d'épreuves naturelles ou surnaturelles, et la puissance ainsi conquise détermine la force du héros et le domaine de son pouvoir. Oedipe, chez les tragiques grecs, est d'abord un roi vainqueur. Il est celui qui a mesuré sa force dans la lutte et par la victoire, et il est à ce titre tout proche des plus grands héros de l'assurance de soi et de l'exaltation de l'intelligence que la conscience moderne ait pu se donner.

Le second des grands axes thématiques qui orientent la biographie d'Oedipe est celui de l'oracle, thème antithétique du précédent et partout attesté. Oedipe, qu'il doive sa destinée aux imprécations lancées par Pélops ou à la parole delphique, n'est malgré la force qu'il a su se découvrir que le jouet d'une volonté qui le dépasse. Plus même, il en est le jouet bafoué, et condamné par avance, puisque c'est la légitimité de son bonheur dans Thèbes et son innocence qui se trouvent de telle façon frappées qu'Oedipe sera condamné à la souillure non seulement dans son présent, mais dans son passé, dans toute sa vie. Oedipe heureux devient donc Oedipe aveugle, mais il ne cessera, indépendamment de la vigoureuse justification de sa propre intégrité, d'affirmer que c'est malgré lui qu'il a été conduit au parricide, à l'inceste et à la puissance royale qui devait pour un temps leur succéder. La catastrophe qui clôt le destin d'Oedipe apporte la preuve de son appartenance à un ordre qui le dépasse. Si la royauté donnait la mesure de l'homme, l'oracle vient lui administrer la preuve de ses limites.

Le troisième thème présent dans le récit le plus nu de la vie d'Oedipe est celui de la famille. L'itinéraire d'Oedipe est tout entier compris entre la famille dont il est issu et celle qu'il fondera et qui se révélera être la même. La superposition ou la confusion insolite, et interdite, de l'une et de l'autre, et les relations qui se découvrent à la faveur du meurtre et de l'inceste entre Oedipe et Laïos, Oedipe et Jocaste, comme entre Oedipe et sa propre descendance, amènent à l'évidence un des noeuds les plus obscurs de l'affectivité.

Ce qui s'exprime à travers les articulations de l'histoire d'Oedipe, c'est l'ambiguïté fondamentale de la relation d'amour. Seul, le prochain par le sang peut être mon ennemi. Seul, le prochain par le lien d'affection qui devrait nous unir sait me faire souffrir. Il y a là le germe d'une redoutable ambivalence que la légende d'Oedipe, conçue par un peuple rude et un peuple de guerriers, va non seulement exprimer mais aussi révéler par le sang et par l'horreur. La relation d'amour y devient donc relation de violence : un fils y tue son père et l'union totale et quasi absolue qui a pu unir un enfant à sa mère, en même temps qu'un homme à une femme, s'y trouve tout aussitôt dénoncée, si bien que très tôt se greffe le thème des Érinyes qui poursuivent Oedipe et celui du suicide de Jocaste. Jamais l'amour n'est innocent, jamais il n'est inoffensif.

Oedipe roi, *parfait paradigme du concept aristotélicien de tragédie.* On fera l'étude des idées d'Aristote sur la nature de la tragédie (ce qu'il exige pour qu'il y ait intrigue tragique, sa définition du héros tragique et sa notion de faute) afin de voir combien étroitement les notions d'Aristote sont fondées sur la tragédie de Sophocle et, par-dessus tout, sur *Oedipe roi.* Aristote, cependant, même par rapport à *Oedipe roi*, a-t-il réellement saisi toute l'essence de la tragédie? Ses vues et ses définitions ne sont-elles pas trop mécaniques? (W. Kaufmann a quelques critiques pénétrantes d'Aristote sous ce rapport).

Structure et développement dramatique. L'intrigue rigoureusement construite d'*Oedipe roi* devra être soigneusement esquissée en termes des principes de structure propres à la tragédie grecque (*parados*, *epeisodion*, *stasimon*, *epeisodion*, *stasimon*, *epeisodion*, *stasimon*, *exodos*). On pourra comparer cette intrigue avec celle, relativement plus simple, du *Prométhée enchaîné* et préciser à quels endroits le choeur influe le plus étroitement sur l'action dramatique.

Le caractère d'Oedipe. On aura soin d'analyser le caractère d'Oedipe. Peut-on dire que l'Oedipe d'Eschyle est un véritable héros, qu'il possède une réelle grandeur? Manifeste-t-il de la grandeur de caractère même après avoir appris toute l'étendue de son infortune? On l'appelle *tyranos* : quelle connotation politique et morale cette appellation pouvait-elle avoir pour l'Athénien moyen du Ve siècle avant J.-C.? Affiche-t-il quelque part dans le drame les caractéristiques d'un *tyrannos* tel que le concevaient les contemporains de Sophocle? (Voir à ce sujet l'article «Tyrannie» dans G. et M.-F. Rachet, *Dictionnaire de la civilisation grecque.*)

La philosophie de la vie. Quel sens ressort des interventions du choeur? Un fatalisme désespéré? Ou peut-être une attitude plus classique – une admiration pour la grandeur de l'homme, tempérée par la conscience de forces et de circonstances qui échappent au contrôle de l'individu? Quelle attitude le choeur manifeste-t-il à l'égard de la divinité? Une soumission abjecte? Ou l'attitude plus classique – une simple acceptation de l'intervention des dieux dans la vie de l'homme? On notera que la conception des dieux qui se dégage d'*Oedipe roi* comme des autres tragédies de Sophocle tend vers l'impersonnel, de sorte qu'il est légitime de parler d'une conception sophocléenne du divin plutôt que des dieux. Pour comprendre pleinement la conception sophocléenne de la justice divine, les élèves devraient lire le fameux discours d'Antigone dans *Antigone*, v. 450-470, ainsi que l'éloge de l'homme dans la même tragédie, v. 332-383. (Lire aussi à ce sujet les belles pages de J. de Romilly, *La tragédie grecque*, p. 106-112, ainsi que le chapitre de A. Bonnard, «Sophocle et Oedipe – Répondre au destin», dans *Civilisation grecque*, t. 2, p. 89-123.)

Projets de recherche et sujets de discussion
– On fera faire une recherche sur la survie du mythe d'Oedipe après Sophocle en s'inspirant de l'ouvrage de C. Astier, *Le mythe d'Oedipe*, et comparer, par exemple, l'Oedipe de Sophocle avec celui de Ghéon.
– On pourra aussi faire étudier le rôle de l'oracle à Delphes dans la Grèce classique. Les ouvrages de P. Roux, *Delphes, son oracle et ses dieux* (Paris, Les belles Lettres, 1976), et de M. Delcourt, *L'oracle de Delphes* (Paris, Payot, 1955), sont d'excellents livres sur le sujet.
– Une étude de la peste d'Athènes en 430 avant J.-C. facilitera la compréhension de la peste de Thèbes. Le livre II de Thucydide demeure la meilleure source sur le sujet. (Thucydide. *Livre II.* Tome 2, 1re partie de *Histoire de la guerre du Péloponnèse.* J. de Romilly, éd. «CUF», Paris, Les Belles Lettres.)
– On pourra faire l'analyse du caractère de Créon et de Jocaste et comparer le Créon d'*Oedipe roi* avec le Créon d'*Antigone.*
– On pourra, enfin, comme sujet de discussion, demander si la peinture de caractère dans *Oedipe roi* est statique et si Sophocle s'intéresse plus à la description de types de caractères qu'à la peinture d'individus à leur apogée.

Euripide, **Hippolyte**

Introduction. On évoquera tout d'abord les critiques dont Euripide fut l'objet pendant sa vie. On fera remarquer que ces critiques étaient dues aux innovations souvent hardies qu'il s'est permis dans son théâtre et à son réalisme psychologique qui lui a fait porter à la scène des femmes qui provoquent à la fois l'horreur et la compassion.

*Le caractère tragique d'*Hippolyte. Les élèves examineront la source et la cause de la triste fin de Phèdre : son impuissance face à l'attraction sexuelle qu'elle éprouve envers son beau-fils, attraction qui lui répugne profondément mais qu'elle ne peut néanmoins contrôler. On suivra avec soin à travers ses discours le processus de son effondrement psychologique.

On réfléchira aussi sur la source et la cause de la tragédie d'Hippolyte : son attitude irrationnelle au sujet des femmes et de la sexualité, la misogynie achevée qui l'empêche d'en venir à un accommodement réaliste avec l'état de sa belle-mère. Hippolyte est cependant, dans une large mesure, sympathiquement dépeint : sa pureté juvénile et son innocence sexuelle, malgré des sentiments misogynes, de même que son renoncement aux ambitions mondaines (1 011 ss.) auraient inspiré la sympathie d'une grande partie de l'auditoire grec.

Structure et développement dramatique. Le drame est-il affaibli par le suicide de Phèdre au milieu de la pièce? Si nous considérons Hippolyte comme un personnage majeur en lui-même, il n'est point nécessaire de le croire. Plusieurs ont trouvé que la confrontation entre Thésée et Hippolyte, parsemée de discours tendancieux et moralisateurs, surtout ceux d'Hippolyte, manque de caractère dramatique. Euripide ne fait-il ici simplement que moraliser par le truchement de ses personnages? Ou y a-t-il peut-être dans ces discours une ironie cachée? Euripide veut-il insinuer combien, en l'occurrence, sont futiles tous ces arguments moraux et ces développements oratoires? En dernière analyse, la seule chose qui nous impressionne dans la défense d'Hippolyte est son simple serment qu'il est chaste. On fera remarquer dans cette pièce deux innovations importantes d'Euripide qui se retrouvent dans l'ensemble de son théâtre. Pour l'exposition de ses pièces, Euripide recourt à un procédé commode mais artificiel, le prologue. Un dieu se présente devant les spectateurs, en dehors de toute fiction dramatique, et annonce le sujet de la pièce en un long monologue. Le dénouement, quant à lui, est procuré par une «épiphanie» divine, soit l'apparition d'un dieu qui se montre au-dessus de la scène, *ex machina.*

*Les dieux dans l'*Hippolyte. Comme ailleurs dans les pièces d'Euripide, les dieux possèdent deux fonctions et deux attributs majeurs : ils sont (a) homériques (plus homériques, en général, que chez Sophocle), c'est-à-dire tout-puissants et donc capables d'intervenir dans les affaires humaines; (b) symboliques, c'est-à-dire représentatifs des sentiments humains fondamentaux (ainsi Aphrodite représente l'amour sexuel et Artémis, la crainte de la sexualité). Euripide combine dans ses pièces avec beaucoup d'habileté ces deux attitudes opposées. On trouve à l'occasion des désirs ardents très réalistes qui tiennent lieu chez les dieux de principe supérieur (voir *Hippolyte*, v. 1 102, par exemple). On montrera comment ces notions et ces images différentes sont associées dans la pièce.

Un dernier mot au sujet du choeur. Comme chez Sophocle, le choeur dans les tragédies d'Euripide a tendance à moraliser et à faire appel au bon sens. Il se complaît cependant beaucoup plus que chez Sophocle en des envolées hautement lyriques et géographiques et acquiert ainsi le pouvoir de procurer l'évasion. Cette qualité aussi peut être facilement démontrée à partir du texte d'*Hippolyte.*

Projets de recherche et sujets de discussion
- Les élèves intéressés devraient lire une autre pièce d'Euripide afin d'avoir une meilleure idée de l'éventail de ses drames; on recommandera de préférence *Les Bacchantes*, *Iphigénie à Aulis*, *Ion*, *Médée* ou *Les Troyennes.*
- On considère Euripide comme le plus moderne des auteurs tragiques grecs. Pourquoi? Sa psychologie est-elle convaincante?
- On pourra étudier les critiques des pièces d'Euripide par Aristophane dans *Les Thesmophories* et dans *Les Grenouilles.* Ces critiques d'Aristophane sont-elles fondées? (Aristophane. *Les Thesmophories. Les Grenouilles.* Tome IV de *Aristophane* (V. Coulon et H. Van Daele). «CUF», Paris, Les Belles Lettres.)
- Il semble qu'Euripide ait volontiers pratiqué, bien avant Shakespeare et les romantiques, le mélange des genres en faisant alterner le rire et les larmes. Comment alors Aristote a-t-il pu dire qu'«Euripide est le plus tragique» des poètes dramatiques?

Discussion finale sur la tragédie grecque
- Quels facteurs ont contribué au déclin de la tragédie dans le monde grec après le Ve siècle avant J.-C.?
- Les conventions stylistiques et dramatiques du théâtre grec nuisent-elles sérieusement au réalisme psychologique?
- La tragédie grecque passe-t-elle encore la rampe aujourd'hui? Quel est celui (ou quels sont ceux) des poètes tragiques grecs qui se prête le mieux à la mise en scène moderne? Quand l'occasion se présentera, on fera voir à la classe une représentation d'une tragédie grecque (soit une pièce, soit un film) pour discuter ensuite de son efficacité.

B. La tragédie romaine : Sénèque, *Phèdre*

Édition suggérée
Sénèque. *Théâtre.* T. I, *Hercule furieux. Les Troyennes. Les Phéniciennes. Médée. Phèdre.* Texte établi et traduit par L. Hermann, «CUF», Paris, Les Belles Lettres, 1967.

Ouvrages de référence
Cattin, A. «Le prologue de la *Phèdre* de Sénèque (vers 1-75). Résumé». *Revue des Études latines*, t. 38 (1960) : 67.

«La *Phèdre* de Sénèque commence par une scène qui représente un cas particulier dans les tragédies de l'auteur : la description d'une partie de chasse.

Hippolyte est sur scène, en costume de chasseur, et, s'adressant à ses compagnons, chasseurs comme lui, il répartit entre eux le pays à explorer et donne à chacun une fonction bien déterminée. On assiste ainsi à une véritable partie de chasse où l'auteur prouve qu'il connaît bien son sujet : le plan qu'il suit est celui des traités de cynégétique, et le vocabulaire employé est techniquement correct.

«Une telle scène n'est pas un «hors d'oeuvre». Elle met en relief le trait principal du caractère d'Hippolyte : sa passion pour la chasse, son amour pour une nature sauvage. De là vient son refus de la femme.

«Une comparaison avec Euripide montre que Sénèque ne doit qu'à lui seul la structure de cette scène et la physionomie du personnage d'Hippolyte qui est totalement différente de celui d'Euripide.

«Sans doute Sénèque a-t-il cédé aux goûts du temps pour les cynégétiques, mais toutes ses oeuvres contiennent des allusions à la chasse; et, bien qu'il trouve cette occupation peu digne du Sage, il reconnaît qu'elle développe certaines qualités physiques et morales. Pour Hippolyte, la chasse est un retour à la vie primitive, un bain de fraîcheur dans une nature qui le purifie et lui permet de vivre sans le commerce des femmes.»

Dupont, F. «Le personnage et son mythe dans les tragédies de Sénèque», dans *Actes du IXe congrès de l'Association Guillaume Budé*, p. 447-458. Paris, Les Belles Lettres, 1974.

Les Romains du temps de Néron avaient encore à l'esprit la tragédie mimétique, la tragédie domestiquée par Aristote. Adversaire fasciné, Sénèque reconstruit sur les rives du Tibre une autre scène, il invente des tragédies sans imitation, il inaugure un théâtre de l'anti-représentation.

Au nécessaire et au vraisemblable, cette autre scène oppose le paradoxe et la répétition. À la psychologie, elle oppose la folie comme seul possible entre le personnage humain et le héros criminel mythologique, comme seul mode de conduite permettant l'accomplissement du crime éponyme.

La folie du héros comporte trois étapes. Il lutte d'abord pour être possédé du *furor.* Il y réussit en se remémorant ses douleurs et ses ressentiments, en s'exaltant au récit des crimes et des injustices. Peu à peu il se débarasse des sentiments de justice, de piété, de prudence. En un deuxième moment le *furor* s'empare de lui. C'est alors que son imagination libérée, nourrie du souvenir des ancêtres, relancée par le paradoxe, touche au sublime et invente le crime… Le héros possédé présente cette apparence ménadique que décrit la nourrice de Phèdre. Puis il revient à plus de tranquilité. Le *furor* se réalise dans l'acteur. Le personnage se fige en héros mythologique.

Le *furor* n'est pas étranger au personnage, il préexistait en lui, force sauvage cachée au creux de son nom. Réveillé, c'est un lion qui dévore ceux qui l'ont nourri. Cet homme nouveau n'avait pas sa place dans la cité. Ce héros qui bondit hors des ruines de la dialectique est une sorte de Callidès triomphant, un moi qui s'affirme dans l'extermination de ceux qui rivalisent avec lui. Le *furor* tragique retrouve son ancienne valeur : ni psychologique, ni religieuse, mais bien sociologique.

Ce héros furieux aurait ainsi servi à Sénèque de modèle à opposer au citoyen raisonnable. Ce champion monstrueux et surhumain, aux forces décuplées par le *furor*, est capable, lui, d'actions mythologiques. Mais cet homme-là avait été chassé de la ville – et son retour fracassant dans la tragédie de Sénèque s'accompagne de l'effondrement de la discipline et de la morale civique.

Grimal, P. «L'originalité de Sénèque dans la tragédie de *Phèdre*». *Revue des Études latines*, t. 41 (1963) : 297-314.

La pièce de Sénèque résulte d'une contamination entre trois modèles au moins. L'intention du poète a été, en juxtaposant deux versions de la légende, la Phèdre coupable de l'*Hippolyte voilé*, la Phèdre victime de l'*Hippolyte porte-couronne*, de créer une ambiguïté dans le personnage. On peut en outre discerner l'influence de la *Phèdre* de Sophocle, notamment dans le motif de l'absence de Thésée.

______ . *Sénèque ou la conscience de l'Empire.* «Collection d'études anciennes», Paris, Les Belles Lettres, 1978.

Un grand livre de synthèse, probablement le plus complet écrit sur Sénèque et celui qui va la plus loin dans la connaissance de l'homme et du philosophe. La première partie, «Sénèque et son temps», fait le point sur ce qu'on peut savoir de la vie et de l'action de Sénèque, replaçant chaque document dans l'histoire de l'époque comme dans celle de la vie intérieure de l'homme. La seconde partie, «Un philosophe hors de l'École», est consacrée à l'étude de la pensée philosophique de Sénèque : sa formation, son originalité saisie à travers les influences reçues, son organisation en «système», sa mise en oeuvre littéraire.

______ . *Sénèque, sa vie, son oeuvre, sa philosophie.* Coll. «Philosophes», 3e éd., Paris, PUF, 1948.

«Ce petit volume se recommande à la fois par la justesse des idées, l'élégance du style et l'ampleur de l'érudition. La moitié de l'ouvrage est consacrée à une présentation d'extraits; on ne saurait souhaiter une introduction plus stimulante à la lecture de Sénèque. Si ces extraits concernent surtout, comme il est normal, la pensée morale de Sénèque, ils sont aussi parfois empruntés aux *Questions naturelles* et justifient la forte liaison stoïcienne entre la physique et l'éthique. M. Grimal s'est attaché dans les pages où il résume la philosophie de Sénèque à définir cette liaison et les conséquences de toutes sortes qui en résultent. Il la rattache à l'ensemble de la doctrine du Portique, à ce qui est pour lui l'essentiel : la situation de l'homme dans le monde et les conditions d'accompagnement de sa destinée. Ce que veut d'abord montrer M. Grimal, c'est l'indépendance de

Sénèque par rapport aux maîtres du système stoïcien, son tempérament d'éclectique et de compilateur (p. 41), son peu d'intérêt pour la logique et les «préliminaires».

«En une série de paragraphes très clairement ordonnés et soulignés de titres précis, M. Grimal rappelle les thèmes fondamentaux qui, entre toutes les oeuvres de Sénèque (dont M. Grimal essaie de dresser la chronologie avec vraisemblance, p. 38), continuent à faire le prix des *Lettres à Lucilius* : la *φιλανϕρωπία* – cet amour des hommes tels qu'ils pourraient et devraient être, paradoxalement concilié avec l'aristocratisme foncier des stoïciens – le souci de «suivre la nature» selon un style propre (qui n'est pas celui des Cyniques, non plus que celui de Rousseau, p. 56), l'idéal d'une sagesse toute proche de l'état divin, l'importance accordée à la «médication de l'âme» (p. 70), l'accession à un authentique humanisme.

«Le tableau de la vie intellectuelle et politique à Rome au temps de Sénèque est tracé par M. Grimal avec vigueur et, en dépit des faiblesses de caractère que sa vie révèle, il est bien difficile de ne pas admirer le philosophe en qui «s'est réalisé l'équilibre toujours menacé d'une pensée spéculative nourrie aux sources hellènes et d'une pratique morale capable de satisfaire les exigences de l'action romaine» (p. 77).» (A.-A. Devaux)

Introduction à la tragédie romaine

On présentera un bref résumé du développement et des traits caractéristiques de la tragédie romaine. On signalera son impuissance à servir de moyen populaire de divertissement (en opposition avec la tragédie attique classique) et à atteindre un haut degré de perfection.

Les tragédies de Sénèque, les dernières de la littérature latine, posent aux critiques de nombreux et graves problèmes. On fera remarquer que si, apparemment, ce sont des *fabulae cothurnatae* traditionnelles, en réalité la mise en oeuvre est très différente des tragédies grecques et, à aucun degré, on ne peut les considérer comme des traductions ou des adaptations; c'est Sénèque qui s'exprime à travers elles. On attirera aussi l'attention sur les particularités qui ont fait penser à d'aucuns que ces tragédies auraient été faites pour les lectures publiques et non pour la scène et sur les arguments apportés par L. Herrmann et P. Grimal en faveur de la thèse contraire, notamment le goût romain pour des spectacles hors du commun et les jeux de scène et les importantes parties musicales accompagnant les longs morceaux d'éloquence, comme la longue monodie qui commence *Phèdre*.

Le caractère des personnages de la Phèdre *de Sénèque.* Sénèque, on en conviendra, adhère fondamentalement à son modèle Euripide en ce qui concerne la caractérisation de ses personnages, sauf que sa Phèdre est plus aggressive et son Hippolyte plus philosophe. Les élèves remarqueront immédiatement (et peut-être détesteront) l'épaisse couche de rhétorique qui s'étale dans tous les discours. Il y a chez Sénèque un effort soutenu pour produire le maximum d'effet émotionnel, de sorte qu'en regard des canons modernes on a l'impression d'une semi-caricature d'émotion.

Forme et structure. Au point de vue de la forme et de la structure, le théâtre de Sénèque est beaucoup plus simple que celui d'Euripide : les déesses ne jouent dans *Phèdre* aucun rôle, la rencontre entre Phèdre et son beau-fils est franche (Sénèque a pu emprunter cette franchise à une version antérieure d'*Hippolyte* par Euripide, qui n'existe plus) et la confrontation entre Thésée et son fils est complètement éliminée.

La philosophie morale. Les tragédies de Sénèque ont parfois été considérées comme les véhicules littéraires pour diffuser la philosophie stoïcienne. Il y a à peine quelques manifestations de cette préoccupation dans *Phèdre.* La philosophie de la vie qu'adopte et proclame Hippolyte, avec son renoncement à la vie publique, fait penser à l'épicurisme plus qu'au stoïcisme. Le théâtre de Sénèque propose des exemples de situations «extrêmes» où l'âme humaine, mise à la torture, révèle sa propre vérité. Le philosophe est toujours présent dans ces textes qui exercèrent, à la Renaissance, une véritable fascination sur les dramaturges.

Le choeur. Les tragédies de Sénèque sont extrêmement riches en chants lyriques; ou y trouve toujours un choeur (sauf dans *Les Phéniciennes* qui ne sont peut-être pas achevées) et les personnages chantent souvent de longues monodies (comme celle qui commence *Phèdre* et qui est mise dans la bouche d'Hippolyte) certainement accompagnées d'une importante partie musicale. Les réflexions morales, intellectuelles et religieuses du choeur sont cependant, sauf en certains cas, tout à fait banales et usuelles et plusieurs choeurs se complaisent en d'obscures allusions mythologiques et géographiques conçues de toute évidence comme des morceaux d'apparat.

Projets de recherche et sujets de discussion

– Les tragédies de Sénèque illustrent les effets néfastes que la rhétorique commençait à exercer sur les écrivains : goût de pailletage, de la formule étincelante et inattendue, de la tirade à effet; dédain de la composition, de la simple réalité... On fera faire de plus amples recherches sur le rôle et l'influence de la rhétorique à Rome sous l'Empire.

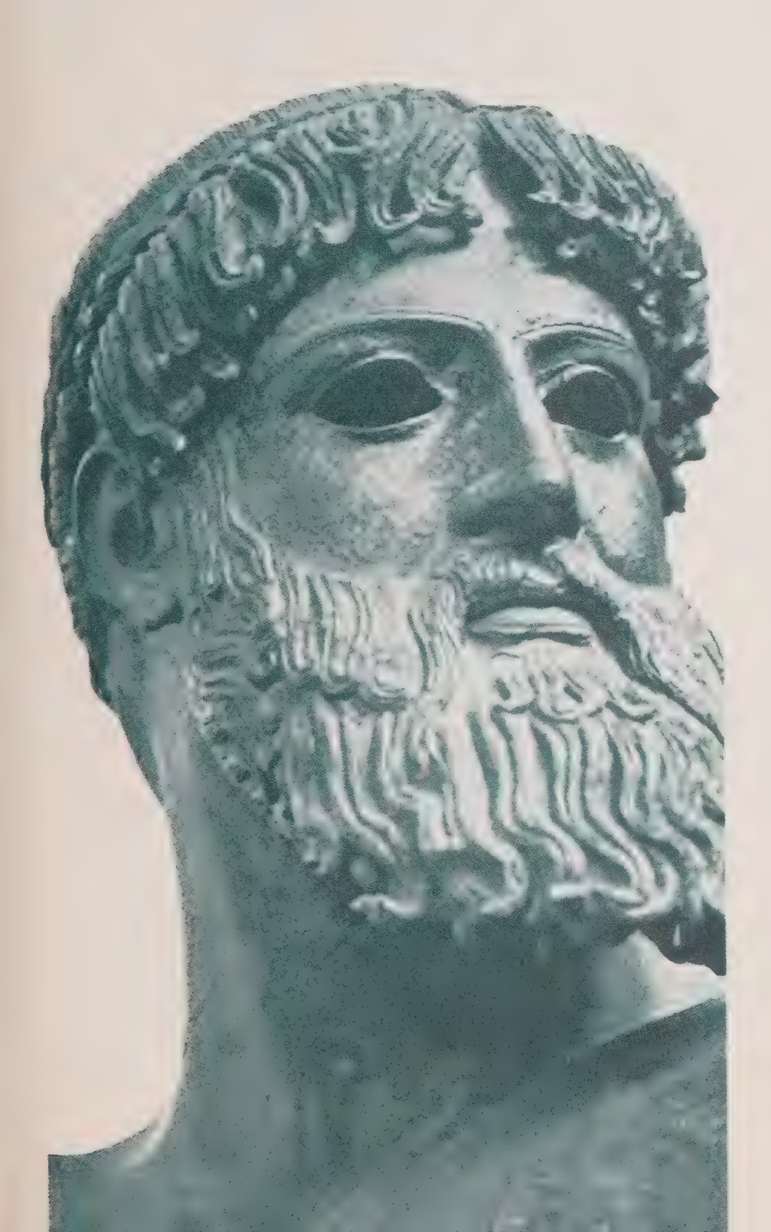
– Sur quels points, Sénèque, dans notre optique, manque-t-il de goût?

– Que penser du jugement selon lequel «les tragédies de Sénèque marquent pour nous le sommet de la tragédie romaine»?

C. L'influence de la tragédie grecque et romaine sur le théâtre occidental

Plusieurs études comparatives d'un vif intérêt peuvent être faites sur ce sujet. On aura avantage à préciser les pièces envisagées et les aspects à étudier. Ainsi un élève pourra relever l'influence de la *Phèdre* de Sénèque et de l'*Hippolyte* d'Euripide sur la *Phèdre* de Racine. On pourra aussi proposer les comparaisons suivantes :

- L'*Iphigénie en Tauride* de Goethe, l'*Iphigénie en Aulide* et l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide
- L'*Antigone* d'Anouilh et l'*Antigone* de Sophocle
- La *Médée* d'Anouilh et la *Médée* d'Euripide
- L'*Antigone* de Cocteau et l'*Antigone* de Sophocle
- *La Machine infernale* de Cocteau et l'*Oedipe roi* de Sophocle
- L'*Électre* de Giraudoux, l'*Électre* de Sophocle et l'*Électre* d'Euripide
- L'*Andromaque* de Racine, l'*Andromaque* de Sénèque et *Les Troyennes* de Sénèque
- L'*Iphigénie* de Racine et l'*Iphigénie en Aulide* d'Euripide.



IV. Le rire en Grèce et à Rome : étude de la comédie grecque et romaine

A. Aristophane, *Les Nuées*

Édition suggérée

Aristophane. *Théâtre complet*. T. I, *Les Acharniens. Les Cavaliers. Les Nuées. Les Guêpes. La Paix.* Traduction, introduction, notices et notes par Marc-Jean Alfonsi, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

Ouvrages de référence

Croiset, M. *Aristophane et les partis politiques à Athènes*. Paris, Fontemoing, 1906.

Le livre s'ouvre par une introduction qui est comme un essai de biographie intellectuelle et morale d'Aristophane.

Aristophane est d'origine paysanne. Ce qu'il doit toutefois à la démocratie rurale, ce n'est pas un programme politique précis, ce sont uniquement des suggestions, des tendances, un état d'esprit conservateur. Commencée à la campagne, la formation politique d'Aristophane se poursuit à la ville. Il n'appartient pas au parti oligarchique, parti de réaction violente et surannée, bien que parfois il paraisse en avoir subi l'inspiration, au moins, indirecte. Il ne milite pas non plus sous la bannière de Cléon qui prêcha toujours la guerre à outrance pour complaire aux gens du Pirée, navigateurs et commerçants, qui rêvaient d'un grand empire maritime. La démocratie modérée, dont Aristophane partageait les aspirations, voulait au-dedans la concorde et l'union des classes; au-dehors, elle réprouvait toute guerre, sinon défensive. On lira avec profit le tableau fin et pénétrant de la société athénienne, si intelligente, si maligne, si frondeuse, ainsi que le lumineux portrait de Cléon esquissés par l'auteur.

Passant chronologiquement en revue toutes les comédies d'Aristophane, M. Croiset s'efforce d'abord de reconstituer, pour chacune d'elles, les conditions ambiantes, historiques et politiques, d'où elles sont issues. Il essaie ensuite de dégager de chaque comédie l'intention, la thèse politique dont elle est l'expression. On lira avec profit ces analyses politiques.

La conclusion maîtresse de tout l'ouvrage est qu'Aristophane, bien loin de sympathiser avec le parti oligarchique, a été toute sa vie un démocrate. Cela ne veut pas dire toutefois qu'il n'y ait eu chez lui aucune évolution de sentiments. Au point de vue politique, la carrière d'Aristophane se divise nettement en trois périodes : une période de combativité juvénile, joyeuse, confiante; après la mort de Cléon, une période de modération relative, c'est l'heure tragique où, déchue de ses rêves de conquête et de domination panhellénique, Athènes est réduite à défendre sa propre existence et court à la ruine; la troisième période est celle qui suit immédiatement les graves événements de 404-403 avant J.-C. (prise d'Athènes, tyrannie des Trente, restauration de la démocratie) : désenchantée du présent, l'imagination du poète s'évade dans l'illusion volontaire et dans le rêve.

Grimal, P. *Le théâtre antique*. «Que sais-je?», nº 1 732, Paris, PUF, 1978.

L'auteur traite de la comédie ancienne (p. 55-66) et de la comédie nouvelle (p. 67-81) à la fin de la première partie de cette synthèse.

Richardson, W.F. «*Δίκη* in Aristophanes' *Clouds*», dans *Auckland Classical Essays Presented to E.M. Blaiklock*, p. 59-76, Éd. par B.F. Harris, Auckland, Univ. Press, 1970.

Aristophane critique la science non parce qu'elle n'est pas esthétique mais parce qu'elle fournit des remplacements insatisfaisants pour les dieux traditionnels. Son échec le plus notable se situe dans le domaine de la morale où la science n'impose aucune *δίκη* sur le monde et prêche l'opportunisme. L'alternative d'Aristophane au chaos moral est une réaffirmation des revendications des dieux traditionnels, en particulier de Zeus comme administrateur de *δίκη*.

Spyropoulos, E.S. *L'accumulation verbale chez Aristophane. Recherches sur le style d'Aristophane*. Thèse de l'Université de Paris, Thessalonique, Librairie Constantinidis, 1974.

Par accumulation verbale, l'auteur entend «la juxtaposition d'au moins trois unités sémantiques... dont chacune vient s'ajouter aux précédentes pour répondre à une nécessité logique dont l'expression pourrait se satisfaire d'une seule de ces unités sémantiques»; le procédé est fort usité puisqu'il ne concerne pas moins d'un dixième des vers conservés d'Aristophane et il est d'ailleurs lié à la forme métrique comme le montre le fait que les énumérations étudiées ici couvrent généralement un vers ou un nombre entier de vers, le cas d'enjambement ne dépassant pas un sixième des exemples. Conduite avec acuité et prudence, la recherche de M. Spyropoulos met bien en lumière une tournure expressive dont on n'avait pas suffisamment remarqué l'importance.

Taillardat, J. *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*. «Collection d'études anciennes», Paris, Les Belles Lettres, 1965.

«Brillantes, poétiques, spirituelles, mordantes, triviales, obscènes, comiques, insultantes, parodiques, les images, les comparaisons, les métaphores se pressent dans les vers d'Aristophane et donnent à son style son caractère le plus remarquable. Sujet riche, mais aussi redoutable. J. Taillardat, après avoir mesuré ces difficultés, s'est forgé une méthode pour les vaincre, méthode qu'il expose dans les trente premières pages de son livre et qu'il applique ensuite systématiquement aux images d'Aristophane, qui sont classées, recensées, expliquées, appréciées, chacune faisant l'objet d'une minutieuse «étude de langue et de style dont l'ensemble forme le corps de l'ouvrage».

«Comment apprécier le degré d'originalité d'une image? L'image «originale» devra répondre aux quatre conditions suivantes : être unique, ne pas être grossière de ton, ne pas entrer dans une série de permutants métaphoriques (images faussement originales, qui se bornent à démarquer une image-type), ou renouveler une image usée. Des comparaisons avec le vocabulaire de la tragédie et de la poésie lyrique permettent, d'autre part, dans une certaine mesure d'apprécier le ton de l'image (noble, parodique, etc.).

«L'auteur passe en revue les images d'Aristophane en les classant non point d'après le domaine auquel elles sont empruntées (nature, vie des métiers, jeux, sports, etc.) mais d'après la notion qu'elles expriment (la jeunesse, la mort, la colère, le public, le démagogue, etc.). Ainsi sont rapprochées dans un même chapitre les images diverses employées par le poète pour traduire une même idée. Les défauts et les ridicules des hommes (vanité, colère, ruse, avarice, paillardise), la niaiserie de l'Athénien-jobard, proie facile et sottement béante du démagogue beau-parleur, les réflexions sur l'art poétique, sollicitent plus que tout le reste, et avec plus de bonheur, la verve du poète.

«Mais il ne suffit pas d'apprécier chaque image en l'affectant, dans la mesure du possible, d'un coefficient d'originalité, de verve ou de bon ton. Pour l'apprécier pleinement, il faut d'abord la comprendre, et cela n'est pas toujours facile : l'image, empruntée à une civilisation morte pour nous, n'éveille pas les associations d'idées qui la rendaient claire au public du Vᵉ siècle. Il faut donc la replacer dans un certain contexte littéraire, social, moral, sinon archéologique. En ces matières, J. Taillardat fait merveille : il a le sens du concret; son érudition reste toujours au contact des *realia* et il tire pleinement avantage de sa méthode d'exposition qui, par le rapprochement des images diverses exprimant une même idée, lui permet d'éclairer des obscurités sur lesquelles avaient peiné vainement des générations de philologues.

«Une brève conclusion définit en termes vigoureux l'originalité d'Aristophane. Il fait de nombreux emprunts au vocabulaire imagé de son temps (en particulier à celui de la critique littéraire, créée par les sophistes). Il excelle dans la rénovation des images usées qu'il rajeunit soit en les faisant entrer dans des mots forgés de façon burlesque, soit en les matérialisant, soit même en les mettant en scène (les *Nuées* des philosophes, les *Guêpes* des juges irascibles), soit en les filant avec habileté (les démagogues et la mauvaise monnaie; les femmes débrouillant les affaires de la cité comme un peloton de laine, etc.).» (G. Roux)

Introduction à Aristophane et à la comédie grecque ancienne
On évoquera au départ les origines sociales et littéraires de la comédie ancienne (cf. R. Flacelière, *Histoire littéraire de la Grèce*, p. 207 ou P. Grimal, *Le théâtre antique*, p. 57 et 58). On rappellera qu'à partir de 486 avant J.-C. les comédies étaient présentées à Athènes lors de festivals, comme les tragédies, d'où leur esprit de concurrence. On attirera de même l'attention sur les particularités suivantes de la comédie ancienne : le recours constant à la fantaisie, une fantaisie souvent bizarre et débridée, mais parfois aussi d'une grande beauté; son franc-parler fréquent et son actualité, ses attaques personnelles répétées et ses critiques des conditions sociales et politiques existantes (par exemple, les contraintes résultant de la guerre du Péloponnèse).

Les représentations étaient hautes en couleur; même lorsqu'ils n'étaient pas déguisés en animaux, oiseaux, guêpes ou grenouilles, les choreutes de la comédie ancienne portaient des costumes étranges destinés à provoquer le rire. On signalera de même les transformations qui, dans les deux dernières pièces conservées, *L'assemblée des femmes* et *Ploutos*, annoncent la comédie nouvelle qui diffère à la fois de l'ancienne par ses techniques et par ses sujets. On étudiera enfin les principes qui régissent la composition dans la comédie ancienne, l'*agôn* et la parabase, ainsi que les libertés que prend Aristophane, tel dans *Les Nuées* où il y a deux parabases et où l'action se continue jusqu'à la fin de la pièce.

Les thèmes des Nuées. Dans *Les Nuées*, il est question (a) de l'intellectualisme prétentieux et corrupteur représenté par Socrate et les sophistes en général, auxquels Socrate est assimilé, (b) du conflit entre la vieille et la jeune génération (représentées par Strepsiade et Phidippide respectivement). Pour élucider le premier thème, on fera une étude de la sophistique; on consultera avec profit à ce sujet le deuxième chapitre de Cl. Mossé, «La *révolution* sophistique», dans *Histoire des doctrines politiques en Grèce*, (2e éd., «Que sais-je?», no 1 340, Paris, PUF, 1975), p. 21-43, E. Bréhier, *Histoire de la philosophie antique*, t. 1 (Paris, PUF, 1967), p. 84-147, F. Vannier, *Le IVe siècle grec* (Paris, A. Colin, 1969), p. 53-83 et P. Grimal, *Le théâtre antique*, p. 64-65. L'étude détaillée des *Nuées* fera apparaître que la critique de la sophistique par Aristophane est plutôt d'ordre psychologique que moral et intellectuel et découle d'une crainte irrationnelle des innovations dans toutes les sphères de la vie. Cette crainte était partagée par la majorité des spectateurs et pouvait par conséquent être facilement exploitée.

Le caractère de Socrate. On comparera la caricature de Socrate dans *Les Nuées* avec le portrait de Socrate tracé par Platon et par Xénophon. On commencera de préférence par étudier l'*Apologie de Socrate* de Platon et l'*Apologie de Socrate* de Xénophon. On pourra ensuite aborder les dialogues antérieurs de Platon dans lesquels on trouve un Socrate nettement opposé aux différents sophistes (en particulier Protagoras et Gorgias). On lira aussi dans le *Phèdre* de Platon les paragraphes 66a-69d où Socrate explique comment, pendant longtemps, il s'est occupé de physique et de spéculation cosmologique pour finalement abandonner cette recherche inutile et se concentrer sur l'étude de la race humaine.

Jusqu'à quel point Aristophane est-il hostile à Socrate? A-t-il pu contribuer à la condamnation de Socrate en 399 avant J.-C.? Ce sont là des questions à poser. On se souviendra que dans le *Banquet* de Platon, Aristophane est représenté comme entretenant des relations personnelles amicales avec Socrate.

Strepsiade et Phidippide. On étudiera en détail le comportement et les motivations de Strepsiade et de son fils Phidippide. On verra que même si Aristophane nous peint Strepsiade comme étant, sous plusieurs rapports, un vieillard stupide, proie facile pour l'esprit caustique de Socrate, il n'entend pas que son fils Phidippide puisse gagner notre sympathie. Aristophane évite toute polarisation en blanc et noir entre les personnages de ses comédies; même les dénouements ne sont pas présentés comme absolument heureux ou absolument mauvais. Aristophane est avant tout un amuseur, qui introduit toujours un heureux mélange d'humour et de fantaisie dans ses propos moralisateurs.

La confrontation entre la philosophie (dikaios logos) *et la sophistique* (adikos logos). Il y a lieu de se demander quels sont les problèmes moraux et intellectuels ici en cause. Comme on l'a déjà souligné, Aristophane, malgré toutes ses sympathies pour les philosophes, évite d'adopter une attitude morale intransigeante et présente la confrontation sous le signe de l'humour et de la fantaisie, de sorte que l'on a une riche caricature des deux partis. Néanmoins, l'aspect sérieux des problèmes en cause devrait aussi être exploré : quelle était la «crise» dont souffrait l'éducation à Athènes dans les décennies du Ve siècle avant J.-C. et quel rôle ont joué les sophistes dans cette crise?

Autres projets de recherche et sujets de discussion
– Quelles sont les principales sources de l'humour dans les pièces d'Aristophane? Cette question pourra faire un excellent sujet de discussion ou de recherche individuelle.
– On pourra aussi faire des études de détail sur le comique des mots chez Aristophane.
– Les comédies d'Aristophane sont-elles des véhicules de propagande en faveur des valeurs et des idées réactionnaires? Cette question pourrait faire l'objet d'un débat animé; les vues d'Aristophane sur la jeune génération de son époque devraient susciter une bonne discussion.

B. La comédie à Rome : Plaute et Térence

Éditions suggérées
Plaute. *Théâtre*. T. II, *Bacchide. Captivi. Cassina*. Texte établi et traduit par A. Ernout, «CUF», Paris, Les Belles Lettres, 1965.

Térence. *Comédies*. T. II, *Heautontimorouménos. Phormion*. Texte établi et traduit par J. Marouzeau, «CUF», Paris, Les Belles Lettres, 1964.

Ouvrages de référence
Duckworth, G.E. *The Nature of Roman Comedy: A Study in Popular Entertainement*. Princeton, Univ. Press, 1971.

Cette étude de la comédie romaine est fortement recommandée aux enseignants et aux élèves de niveau avancé. Cette synthèse n'esquive aucun des sujets. Un premier chapitre traite de la préhistoire de la comédie romaine, puis vient un tableau de la comédie grecque, suivi d'un exposé général sur l'ensemble de la comédie et du théâtre romains littéraires.

Ces préliminaires terminés, l'auteur aborde l'analyse de l'oeuvre de Plaute et de Térence : conditions et circonstances générales des représentations, décor, costume et problème du masque; principales conventions scéniques : monologues, apartés, resserrement ou extension du temps, apostrophes aux spectateurs, etc.

Quatre chapitres (6, 7, 8 et 9) traitent du contenu même des comédies : prédominance des intrigues fondées sur une «erreur» volontaire ou accidentelle, composition unitaire et dualité d'action, utilisation de la surprise et, enfin, les caractères traditionnels, de l'*adulescens* à la *meretrix*.

Cette analyse conduit l'auteur à s'interroger sur la vision du monde exprimée par ce théâtre et sa moralité, ainsi que sur les sources mêmes du comique. Abandonnant les voies de l'esthétique, il s'interroge ensuite sur la langue, le style et la métrique de Plaute. Puis, dépassant Rome, il retrace à grands traits les étapes de leur influence en Italie, en Espagne, en Allemagne, en France et dans la littérature anglaise.

L'auteur insiste à plusieurs reprises sur l'originalité de Plaute et souligne avec raison que, Térence et lui ayant les mêmes modèles, il faut bien que les différences existant entre leurs oeuvres se justifient par la nature intime de leur création. On trouve, dans ces pages, les linéaments d'une théorie complète de l'art dramatique romain : insistance sur son caractère religieux et rituel et sur l'importance à ce point de vue de la musique et de la danse.
M. Duckworth accepte l'idée que les *cantica*, cet élément si caractéristique de la comédie romaine, sont d'origine nationale, même s'ils ont emprunté quelques éléments à des formes du lyrisme hellénistique.

Plus détaillé est le traitement du problème de la *contaminatio*. Quelques remarques précisent la portée du terme dont il a été fait un tel abus. L'auteur souligne ensuite que les traces de «maladresse» relevées chez les comiques ne prouvent pas qu'ils aient juxtaposé avec plus ou moins de bonheur des scènes empruntées à des oeuvres différentes. Leurs modèles pouvaient, eux aussi, avoir commis des fautes. Les limites des conventions scéniques expliquent bien souvent ces prétendues maladresses. Et bien souvent, enfin, celles-ci ne se révèlent qu'à une analyse minutieuse, bien différente de l'optique propre à la scène – et particulièrement à la scène romaine. Il est, dans ces conditions, d'autant plus significatif de constater que la *contaminatio*, là où elle est attestée, c'est-à-dire chez Térence, est avant tout un procédé destiné à introduire une «action double» et, avec elle, nous touchons à l'essence même de ce théâtre.

Le sous-titre de son ouvrage indique bien que G.E. Duckworth n'a jamais cessé de considérer les comédies latines comme des compositions essentiellement destinées à «amuser» un public populaire, et c'est dans cette perspective qu'elles doivent être expliquées. (P. Grimal)

Dumont, J.C. «Guerre, paix et servitude dans *Les Captifs*». *Latomus*, t. 38 (1974) : 505-522.

L'idéologie des *Captifs* s'oppose à la guerre en valorisant la notion d'humanité : elle refuse la xénophobie, insiste sur le caractère humain des êtres engagés dans un camp comme dans l'autre, avant et après le hasard de la victoire. Plaute montre en particulier l'envers de la guerre, la captivité et la servitude, et fait apparaître la précarité du statut de l'homme libre et sa solidarité avec l'esclave.

———. «La stratégie de l'esclave plautinien ». *Revue des Études latines*, t. 44 (1966) : 182-203.

Fraenkel, dans un chapitre de *Plautinisches im Plautus*, considère la stylisation militaire du rôle de l'esclave comme un des traits originaux de Plaute par rapport aux modèles grecs. Or l'équation «militaire égale romain» n'est qu'une illusion traditionnelle; le phénomène guerrier avait marqué la vie, la pensée et les formes d'expression des Grecs autant que celles des Romains. Bien des métaphores militaires plautiniennes ont leur correspondant chez les auteurs de la nouvelle comédie. En outre, une statistique prouve que la stylisation militaire du rôle de l'esclave se développe surtout dans les pièces où figure un personnage de soldat. C'est le thème comique, méconnu par Fraenkel, du militaire vaincu à ses propres armes par un civil qui, pire encore, est un esclave. Or le soldat mercenaire appartient à la société hellénistique et non romaine : l'esclave-héros aussi par conséquent, la stylisation guerrière de son rôle ne saurait attester que la fidélité de Plaute envers ses modèles. Quant aux triomphes finals des esclaves, il faut peut-être y voir plus une manifestation dionysiaque, normale dans une comédie grecque, qu'une allusion aux triomphes romains.

Freyburger, G. «La morale et la *fides* chez l'esclave de la comédie». *Revue des Études latines*, t. 55 (1977) : 113-127.

À la différence des personnes libres, l'esclave de la comédie latine peut se vanter d'être perfide. C'est que la *fides* de l'esclave apparaît comme n'étant qu'un pâle reflet de celle des hommes libres, si on confronte la loyauté servile à celle des citoyens, en fonction des deux principaux aspects de la *fides*, compte tenu en outre des données étymologiques et sémantiques les plus vraisemblables. L'esclave n'a pas vraiment de crédit; seule la *dextrarum iunctio* solennelle paraît susceptible de le lui conférer.

Galy, J.M. «La critique religieuse dans la comédie grecque des Ve et IVe s.». *Annales de la faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice*, n° 21 (1974) : 173-183.

La comédie grecque a cherché à dénoncer dans la religion, comme dans les autres domaines, les travers de l'homme nouveau. Elle s'est arrêtée à cette seule réalité tenant toutes les autres pour secondaires.

Grimal, P. «Le théâtre à Rome», dans *Actes du IXe Congrès de l'Association Guillaume Budé*, p. 249-305. Paris, Les Belles Lettres, 1975.

Origine, histoire, nature et fonction du théâtre à Rome.

______. *Le théâtre antique*. «Que sais-je?», n° 1 732, Paris, PUF, 1978.

La seconde partie de cette synthèse traite de la naissance du théâtre à Rome (p. 82-91), de la tragédie à Rome (p. 92-106) et de la comédie romaine. (p. 107-122).

Lejay, P. *Plaute*. Paris, Boivin, 1925.

Première rédaction d'un ouvrage publié après la mort de l'auteur.

Le chapitre le plus original est celui qui concerne le développement de la comédie musicale. P. Lejay montre (p. 31) comment Plaute a su s'inspirer de la *satura* dramatique en même temps que de la comédie grecque pour créer une véritable comédie lyrique. «Il a fait de la comédie un opéra-comique; sa grande innovation a été d'introduire le chant et parfois la mimique dansée au milieu d'une action suivie; l'élément musical l'emporte sur le parlé» (p. 10, 11, 13). Outre l'intérêt qu'ont ces considérations pour l'histoire du théâtre en général (P. Lejay montre comment Molière a repris en ce sens la tradition de Plaute), elles sont de grande conséquence pour l'interprétation littéraire et grammaticale. On commente d'ordinaire le texte de Plaute comme on le ferait de celui de Cicéron ou d'Ovide ou de celui des «tragédies verbales» de Sénèque; il faut expliquer la comédie plautinienne un peu comme un livret, avec le souci constant des différences entre le *deverbium* et le *canticum* et surtout avec la pensée de toutes les inconséquences et particularités des gaucheries d'une part, des affectations de l'autre qu'a pu conditionner la forme rythmique ou mélodique.

Entre le chapitre initial, qui est d'histoire littéraire, et le chapitre final, qui est relatif à la langue, le corps du volume est consacré à des notices sur chacune des pièces de Plaute. Chacune est à recommander comme introduction à la lecture ou au commentaire du poète comique. L'auteur y déploie sa vivacité et sa spontanéité coutumières.

Poeschl, V. «Les nouveaux papyri de Ménandre et l'originalité de Plaute», dans *Actes du IXe Congrès de l'Association Guillaume Budé*, t. I, p. 306-316. Paris, Les Belles Lettres, 1975.

L'effet de la comparaison entre le texte des *Bacchides* de Plaute et les quarante-deux vers du *Double trompeur* de Ménandre tirés du papyrus d'Oxyrhynchos est sensationnel. Il montre bien ce que des critiques perspicaces auraient pu constater plus tôt : Plaute procède beaucoup moins servilement qu'on ne l'a cru jusqu'ici.

Poratore, E. «Il teatro latino nel mondo contemporaneo». *Dionisio*, t. 45 (1971-1974) : 511-531.

Saint-Denis, E. de. *Essais sur le rire et le sourire des Latins*. «Publications de l'Université de Dijon», t. 32, Paris, Les Belles Lettres, 1965.

Série d'études partielles présentées dans un ordre chronologique en quinze chapitres précédés d'une introduction qui vont depuis l'examen du goût fondamental des Italiens pour la plaisanterie moqueuse et les lazzi (ch. I, «Jovialité rustique et vinaigre italien»; ch. II, «La causticité des vieux Latins» jusqu'à la conclusion générale sur l'humour), en passant par : ch. III, «Caton l'ancien et ses boutades»; ch. IV, «La force comique de Plaute»; ch. V, «Un grotesque de la comédie latine : le soudard»; ch. XII, «Le malicieux Ovide»; etc.

E. de Saint-Denis veut secouer le masque poussiéreux de solennité dont on a affublé les Latins. C'étaient des gens qui savaient rire; les textes, correctement interprétés, le prouvent. Les Romains savaient «enseigner sans prendre le ton professoral et risquer quelques vérités sans se prendre pour la vérité». Le livre arrive à renouveler l'idée qu'à travers les textes on doit se faire des hommes. Les Latins admirés trop religieusement aux siècles précédents étaient des hommes; leur littérature l'atteste avec finese, mais pour la comprendre, il faut savoir lire.

Schilling, R. «Les dieux dans le théâtre de Plaute», dans *Actes du IXe Congrès de l'Association Guillaume Budé*, t. I, p. 342-353. Paris, Les Belles Lettres, 1975.

Dans la mesure même où il ne comporte aucun but didactique, aucune prétention théologique, le théâtre de Plaute constitue un témoin précieux. Il nous renseigne à la fois sur la diffusion des thèmes mythologiques aux débuts de la littérature latine et sur les croyances de personnages en qui le public romain devait pouvoir se reconnaître pour une large part.

Serbat, G. «Les comédies de Térence sont-elles un *miroir de la vie?*». *Information littéraire*, t. 24 (1972) : 213-219.

Analyse détaillée de *Phormion* aux pages 215-216.

______ . «Théâtre et société au second siècle avant J.-C.», dans *Actes du IXe Congrès de l'Association Guillaume Budé*, t. 1, p. 394-411. Paris, Les Belles Lettres, 1975.

Matériel audio-visuel

A Funny Thing Happened on the Way to the Forum. Film, 16 mm ou 35 mm, coul., 99 mn, United Artists, 1966. Location : $100 par jour pour une représentation.
United Artists
2180, rue Yonge (bureau 800)
Toronto (Ontario)
M4S 2B9

Introduction à la comédie romaine

On fera ressortir la distinction qui existe entre la comédie romaine primitive (la *fabula atellana* et la *fabula rogata*, cf. P. Grimal, *Le théâtre antique*, p. 84-98) et les comédies de Plaute et de Térence, comédies de sujet grec dont les intrigues sont empruntées aux auteurs de la comédie nouvelle, Ménandre, Philémon et Diphile. On présentera succinctement les conventions dramatiques et les traits caractéristiques du «lieu théâtral» à Rome, le mur de fond (ou façade de scène) percé au moins de trois portes praticables (il y en a parfois cinq), l'usage des masques et de costumes stylisés. On attirera aussi l'attention sur la popularité croissante de formes plus rudimentaires, telles que le mime, et le déclin de la comédie hellénisante; en fait, la comédie connut son âge d'or bien avant l'époque classique de la littérature latine (à la fin de la République et au début de l'Empire).

Plaute, Les Captifs

Introduction. On présentera Plaute comme le plus romain des deux grands poètes comiques latins. Il emprunte ses sujets à la comédie nouvelle grecque mais en adapte les intrigues et les situations à la tradition des jeux scéniques romains, en accordant, par exemple, une place accrue à la farce et aux bouffonneries; en atténuant dans ses pièces l'impact émotionnel des intrigues romantiques et des enchevêtrements; en employant une langue d'une gaieté exubérante (qui rappelle à certains moments les inventions d'Aristophane) et en recourant constamment à des plaisanteries grossières, même scabreuses, pour soutenir l'élan comique.

L'intrigue et la structure des Captifs. *Les Captifs* montrent l'aventure de deux prisonniers de guerre, en Étolie, dont l'un est le maître et l'autre l'esclave. Ils échangent leur personnalité comme font Oreste et Pylade dans une tragédie. L'esclave se fait passer pour son maître afin de lui obtenir la liberté. Les choses se termineraient fort mal si une reconnaissance inattendue ne venait apporter un dénouement heureux. On pourra comparer l'intrigue et la structure de cette pièce, dont la simplicité saute aux yeux, à celle du *Phormion* de Térence, remarquable pour sa complexité. On fera une étude approfondie de la fonction du prologue, de sa nécessité dans le théâtre de Plaute et son incompatibilité avec les règles du théâtre d'aujourd'hui. On remarquera comment la déception et la ruse fournissent les principaux éléments de l'intrigue des *Captifs.* Ce sont là, à vrai dire, les éléments universels de la comédie, et leur utilisation peut revêtir différents degrés de complexité; Plaute en général, ici comme ailleurs, évite les extrêmes.

Les conventions de la scène et du jeu des acteurs. Une étude attentive des *Captifs* fera apparaître les limites du théâtre de Plaute, comme de tout le théâtre antique, en tant que peinture réaliste de situations dramatiques : le recours constant aux apartés et aux conversations entendues par-dessus l'épaule est extrêmement maladroit dans l'optique du théâtre contemporain.

Éléments spécifiquement romains dans l'humour de Plaute. Ces éléments incluent l'obsession pour le manger et la gourmandise et les métaphores et les images empruntées aux histoires pseudo-héroïques des soldats. On sera d'accord pour reconnaître que le sentiment créé par *Les Captifs*, malgré son arrière-plan, le lieu de son déroulement et ses personnages grecs, sont très romains. Il en va de même de l'humour qui agrémente cette pièce : les allusions à la religion et aux institutions politiques et sociales sont esquissées en termes romains plutôt que grecs. De nombreux exemples de ce trait pourront être fournis par l'enseignant ou par les élèves.

L'aspect moral dans Les Captifs. Contrairement à quelques-unes des comédies les plus bouffones de Plaute, *Les Captifs* présente une leçon morale sérieuse : le lien étroit d'amitié entre le maître (Philocrate) et l'esclave (Tyndare) et la loyauté inébranlable de ce dernier envers le premier sont dignes d'Épicure et de Zénon. Le portrait chaleureux de Tyndare dénote une profonde appréciation de l'intelligence et des sentiments de l'esclave. L'esclave est le véritable roi des comédies de Plaute. Sûr de son succès, il semble être enivré de son importance jusqu'à l'héroïsme et le désintéressement : il risque tout, coups et supplices, pour faire rire et rester à la hauteur de sa réputation. On pourra se demander

jusqu'à quel point la peinture plautinienne de l'esclave habile qui prend son maître en charge et le dégage de situations fâcheuses représente un renversement des valeurs courantes et de la réalité sociale. On sera d'accord pour reconnaître que Plaute, d'autre part, peut aussi décrire avec réalisme les brutalités dont les esclaves étaient souvent victimes.

Projets de recherche et sujets de discussion
- La peinture de l'esclave dans les comédies de Plaute en regard du fondement de l'arrière-plan de l'institution de l'esclavage dans le monde antique fournira un intéressant sujet de recherche. (Voir à ce sujet J.-C. Dumont, «La stratégie de l'esclave plautinien».)
- On pourra étudier le rôle du parasite dans la comédie de Térence (cf. G.E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy: A Study in Popular Entertainment*).
- De toutes les pièces de Plaute, *Les Captifs* est celle qui a été le plus appréciée des chrétiens et des humanistes des siècles postérieurs. Pourquoi?

***Térence,* Phormion**

Introduction. En rapprochant le *Phormion* de Térence des *Captifs* de Plaute, on fera ressortir la plus grande fidélité du premier à ses modèles grecs de la comédie nouvelle, la complexité de l'intrigue et l'ouverture à l'amour romantique absent des comédies de Plaute.

L'intrigue et la structure. Phormion est le nom d'un parasite qui mène le jeu. Deux vieillards, deux frères, sont partis chercher fortune en dehors de l'Attique. Ils ont laissé leurs fils à la maison, sous la surveillance d'un esclave, Géta, qui ne peut les empêcher de mener joyeuse vie. L'un d'eux devient amoureux d'une jeune fille libre et, comme il ne peut l'obtenir autrement, l'épouse. Lorsque les pères reviennent, ils sont furieux; ils tentent par tous les moyens de faire rompre le mariage mais, ce faisant, il sont dupés par l'esclave Géta et par Phormion, qui menace les deux vieillards de révéler à leurs femmes que l'un d'eux a eu autrefois une fille naturelle. Tout finit par le triomphe de Phormion et la déroute des deux bourgeois.

On présentera de façon schématique l'intrigue et la structure complexes de cette pièce, en ayant soin de bien démarquer les rôles joués par les divers personnages. On verra ainsi que Térence combine habilement une intrigue principale (le mariage d'Antiphon à Phanium) avec une intrigue secondaire (le complot de Phédria pour obtenir la servante d'origine servile) et que Phormion, le parasite, joue un rôle central dans les deux cas et, en fait, sert de lien entre les deux intrigues. Il n'est donc pas étonnant que la comédie porte son nom.

Les personnages. Les personnages suivants du *Phormion* sont habilement groupés par paires :
- Antiphon et Phédria (Qu'ont-ils de semblable et de différent? Opposer la faiblesse et la sentimentalité relatives d'Antiphon à l'agressivité et à la mondanité de Phédria.)
- Démiphon et Chremès (Qu'ont-ils de semblable et de différent?)
- Phormion et Géta (Qu'ont-ils de semblable et de différent?)

On comparera Démiphon et Chremès ainsi que leurs fils respectifs : en quelle circonstance le père est-il le plus agressif? En quelle circonstance le fils est-il le plus agressif? On étudiera aussi le portrait nuancé de Nausistrata : quelles sont ses qualités exemplaires? On étudiera de même Dorion, l'entremetteur, comme un excellent exemple de personnage stéréotypé dans la comédie romaine et dans la comédie nouvelle grecque. Il est toujours fidèle à lui-même : brutal, insensible et préoccupé uniquement de tirer le maximum de profit de ses possessions humaines. Les autres personnages sont-ils aussi jusqu'à un certain point des types convenus ou présentent-ils des traits vraiment personnels? On sera d'accord pour reconnaître que, dans l'ensemble, Térence est plus intéressé que Plaute à dépeindre le caractère. Ce trait, en plus de sa prédilection pour les intrigues compliquées, en fait un dramaturge plus raffiné que Plaute, bien qu'il ne soit pas aussi habile que lui à provoquer le rire.

Les conventions dramatiques. On verra comment Térence, plus encore que Plaute, doit recourir à des procédés dramatiques artificiels, tels que les apartés et les conversations entendues par-dessus l'épaule, pour tenir l'action en marche. Térence, aussi, ne vise guère dans sa pièce à créer quoi que ce soit qui ressemble à une situation réelle.

L'élément romantique. Térence s'intéresse plus que Plaute aux aventures romantiques. Les amours sont toujours chez lui hautement stylisées et dérivent leur dynamisme de conflits stéréotypés empruntés à la comédie nouvelle grecque. Nous ne pouvons pas présumer que les amours décrites par Térence étaient un phénomène typique de la Rome de son temps, même parmi les classes supérieures de plus en plus hellénisées. On comparera les traits caractéristiques des relations amoureuses dans les comédies de Térence aux traits caractéristiques des liaisons décrites dans la poésie amoureuse latine (celle de Catulle et des poètes élégiaques de l'époque augustéenne).

Projets de recherche et sujets de discussion
Un excellent projet de recherche consistera à montrer comment partout où sont en cause des rapports sociaux de dépendance et d'autorité, entre père et fils, entre mari et femme, entre maître et esclave, la comédie de Térence ne se borne pas à analyser avec réalisme les conflits réels, mais les fait évoluer pour arriver à la fin à des situations inverses de celles que consacrent les lois et les moeurs. (On lira à ce sujet les deux articles fondamentaux de G. Serbat, «Théâtre et société au second siècle avant J.-C.» et «Les comédies de Térence sont-elles un *miroir de la vie*?»)
- On pourra faire aussi une recherche sur le cercle de Scipion le Jeune auquel Térence appartenait, étudier en particulier l'idéal culturel et les conceptions philosophiques de ce cercle et montrer comment l'idéal de l'*humanitas* est illustré dans les comédies de Térence. (Voir à ce sujet P. Grimal, «Le théâtre à Rome», p. 296-297 et 304-305.)
- On pourra discuter en classe les mérites relatifs des comédies de Plaute et de Térence et se demander lequel des deux serait le plus susceptible de passer la rampe aujourd'hui.

Influence de la comédie romaine sur le théâtre en Occident
Comme pour la tragédie, on encouragera les élèves à comparer une comédie moderne à son modèle antique. On pourra comparer avec profit les pièces suivantes :
- L'*Amphitryon 38* de Giraudoux avec l'*Amphitryon* de Plaute
- L'*Avare* de Molière avec l'*Aululaire* de Plaute
- L'*Amphitryon* de Molière avec l'*Amphitryon* de Plaute

Le chapitre 15 de l'ouvrage de G.E. Duckworth étudie en détail l'influence de la comédie romaine sur le théâtre en Occident. Il fournira un bon point de départ pour une recherche plus poussée à ce sujet.





82-017

ISBN 0-7743-5986-2